مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، نصف سنويّة محكّمة،
العدد الثاني والعشرون، خريف وشتاء ١٣٩٤هـ.ش/٢٠١٦م
صص ١- ٢٦

شعر «أدونيس» في النّقد الأسلوبيّ (نقد صلاح فضل أنموذجاً)

أ.د.لطفيّة إبراهيم بَرهم* وقصي محمد عطية**

يتناول البحثُ شعر "أدونيس" في النقد الأسلوبيّ، متّخذاً من كتاب (أساليب الشّعريّة المعاصرة) للنّاقد "صلاح فضل" أنموذجاً لهذا النّقد. ومن هنا، فإنّ هذا البحث يحاول إلقاء الضّوء على دراسة النّاقد، ومتابعة المنطلقات الأساسيّة التي انطلق منها، وتحديد المفاهيم والمصطلحات التي اعتمد عليها، والإجراءات المنهجيّة التي أجراها؛ وصولاً إلى الرّؤية النّقديّة التي اعتمدها في دراسته.

وقد ذهب الناقد إلى أنّ دراسته تُعدّ قراءة في الشّعر، وكتابة في الشّعريّة، وهي تجمع بين ضبط المنهج، وتحرُّر التّطبيق؛ الأمر الذي يعني السّعي إلى الضّبط المعرفيّ، فضلاً عن محاولة السّيطرة على أمور البحث، بما يجعلها إبداعاً فكريّاً، وتُبنى آليّتها الإجرائيّة في سعيها إلى تقديم اقتراح مُحكَم لسلّم الشّعريّة. وصرّح برفضه التّقيُّد الكامل بالمنهج؛ إذ إنّه لا يفرض المنهج على النّصّ إلى حدّ إتلاف جماليّته، وفنّيته، وإفنائهما.

الكلمات المفتاحيّة:الأسلوبيّة، النّقد الأسلوبيّ، أدونيس.

المقدّمة

وسم النّاقد "صلاح فضل"، في كتابه (أساليب الشّعريّة المعاصرة)، أسلوب الشّاعر"أدونيس" بالتّجريديّة؛ إذ إنّه يرى أنّ التّجريد هو الخاصّيّة الأسلوبيّة التي تحكم استراتيجيّة هذا الشّعر، وهو لا ينفي أن يكون فيه ملامحُ أخرى، مثل: الحسّيّة، والرّؤيويّة، والدّراميّة، غير أنّ هذه الملامح تخضع للمنظور التّجريديّ.

أمّا رؤيته النّقديّة في القراءة فترتكز على محور قائم على ربط "درجة الشّعريّة" بعددٍ مُحدَّد من المقولات المَرِنة، التي تشكّل شبكةً مُكوّنة من مجموعة تحالفات، تربط درجة الإيقاع بدرجة النّحويّة

* – أستاذ، قسم اللّغة العربيّة، جامعة تشرين، اللاذقيّة، سوريا.(الكاتب المسؤول).

**–طالب دكتوراه، قسم اللّغة العربيّة، جامعة تشرين، اللاذقيّة، سوريا، kusai.at77@hotmail.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٠٧/٢٧هـ.ش= ٢٠١٤/١٠/١٩م تاريخ القبول: ١٣٩٤/٠١/٢٩ هـ.ش= ٢٠١٥/٠٤/١٨م

والانحراف في تصاعدهما الحسّيّ، كما تصل مستوى الكثافة في النّصّ بدرجة تشتّته، وتماسكه أو تجريديّته؛ ليصل، من وراء ذلك، إلى تكوين جهاز مفاهيميّ يسمح بوضع مُختلف التّجارب الشّعريّة على سلّم نقديّ قابل للقياس الوظيفيّ، مُسلّماً بشرعيّة الأنماط الإبداعيّة جميعها، ومحاولاً التّعرُّفَ إلى مُكوّناتها الأسلوبيّة والجماليّة[1].

منهج البحث

يعتمد البحث على المنهج الوصفيّ، بوصفه أداة إجرائيّة تمكّن الباحث من تحديد الرّؤية المنهجيّة التي اعتمدها النّاقد "صلاح فضل" في كتابه.

المفاهيم والمصطلحات

وضع النّاقد خطابه الافتتاحيّ في خدمة بحثه على مدى كتابه؛ إذ جعله ميداناً لعرض منهجه، وآليّته الإجرائيّة، وإيراد جملة من الأهداف المبدئيّة، والمفاهيم العلميّة، والنّتائج العمليّة، التي تعبّر عن رؤيته، وتصوّراته تجاه موضوع بحثه، وبعض القضايا التي يقوم عليها عمله[2].

يُمكِن للباحث أن يتوقّف عند مجموعة من المفاهيم النّقديّة، التي خصّصها النّاقد"صلاح فضل" لأساليب الشّعريّة المعاصرة، فكانت قراءة في الشّعر وكتابةً في الشّعريّة، وهي دراسةٌ جمعت بين ضبط المنهج وتحرُّر التّطبيق، ساعيةً إلى تقديم اقتراح مُحكَم لسلّم الشّعريّة. ويذهب النّاقد إلى أنّه مع تباين النّظريّات المعتمِدة على المبادئ الألسنيّة والسّيميولوجيّة التّأويليّة فإنّ التّصوّر الذي يختاره ويقوم بتركيبه لمفهوم الشّعر الحديث يتأسّس على قطبَي التّعبير والتّوصيل، الأمر الذي يسمح باستيعاب الأفق اللّغويّ للظّاهرة وتجاوزه إلى العوامل المدرِكة أنماطَ القراءة والفهم، بما يدخل في قلب نظريّة النّصّ، ويستوعب جماليّات التّلقّي[3]. ومن المفاهيم التي اعتمد عليها النّاقد في الدّراسة ما يلي:

- **الرّؤيا:**

رأى النّاقد أنّ الأساليب التّعبيريّة أفضت بعد طول التّفاعل مع الحياة والفكر واللّغة إلى "الرّؤيا" أو "النّقطة العُليا"، التي أصبحت مُنطلقاً لجيل جديد من أساليب الشّعريّة، أخذ يتباعد بإيقاع مُتزايد عن الأسلوب التّعبيريّ، وعند هذه "النّقطة العُليا" تنبهم معالم الأشياء الحسّيّة ويخفّ وزن التّجارب العينيّة وتصبح الكلمات رموزاً لعوالمَ ضاربةٍ في الخفاء.

---

(1) صلاح فضل، **أساليب الشّعريّة المعاصرة**، ص ٧.

(2) فرحان بدري الحربيّ، **الأسلوبيّة في النّقد العربيّ الحديث: دراسة في تحليل الخطاب**، ص ١١٢.

(3) صلاح فضل، **أساليب الشّعريّة المعاصرة**، ص ٧.

ورأى أنّ هذا الشّعر يختلف في بنيته اللّغويّة عن بقيّة أشكال التّعبير الأخرى التي استقرّت لدى المتلقّي. وقد مثّلت تجربة "أدونيس" الغنيّة، برأي النّاقد، أبرز تأسيس لهذا النّهج الجديد في الكتابة الإبداعيّة، بوصفها تجربةً اقترنت بالرّفض والخَلْق والجنون، منذ بدايتها، واتّسمت بالأسطورة وزلزلت ثوابت الإبداع العربيّ المتواصِل، غير أنّ "الرّؤيا" أضحت مَفصَلاً يربطها، بمشقّة، بما تجتهد كي تنقطع عنه [1].

ويعرّف (أدونيس) الشّعر الجديد الذي يدعو إليه، بأنّه رؤيا، و"الرّؤيا، بطبيعتها، قفزة خارج المفاهيم السّائدة. هي، إذن، تغييرٌ في نظام الأشياء، وفي نظام النّظر إليها"[2]. و"الرّؤيا، في دلالتها الأصليّة، وسيلة الكشف عن الغيب، أو هي العلم بالغيب، ولا تحدث الرّؤيا إلاّ في حالة انفصال عن عالَم المحسوسات. والرّؤيا تُعنَى ببكارة العالَم، ويُعنى الرّائي بأن يظلّ العالَم له جديداً. والرّؤيا كشف، إنّها ضربة تُزيح كلّ حاجز، أو هي نظرة تخترق الواقع إلى ما وراءه"[3].

من هنا، فإنّ مصطلح "الرّؤيا" يحمل معنًى ميتافيزيقيّاً يرتبط بالخيال والكشف وتجاوز الواقع نحو العالَم الغيبيّ. وهو يجمع بين الإبداع والابتكار والبحث عن الجديد، وهو مُرتبِط بالنّبوّة؛ لأنّه قفزة خارج المفاهيم المتعارَف عليها، باحثاً فيما وراء الأشياء.

- **التّعبير، والعبور:**

إنّ "التّعبير" بنية نهائيّة، تعمل مستقلة عن الأبعاد الدّلاليّة، وهو تتابُع رموز أبجديّة ما، يحصل عليها بوساطة تطبيق قواعد إنتاج، تخضع لقواعدَ مُعيّنة[4]، ويميّز النّاقد بين مفهومَي "التّعبير" و"العبور"، انطلاقاً من قول لـــ "ابن عربيّ"، يرى فيه أنّ التّعبير يتمّ في يقظة الحواسّ، نتيجة لاستحضار الموجودات بالخيال، أمّا العبور فيتمّ بالرّؤيا المجرّدة، من هنا فالتّعبير يقتضي يقظة الحسّ، وعند غياب هذه اليقظة يتمّ العبور إلى التّخيُّل المطلَق والرّؤيا المجرّدة، واللّغة ذاتها تعكس هذه الثّنائيّة في بنيتها الصّرفيّة[5].

---

(1) صلاح فضل، **أساليب الشّعريّة المعاصرة**، ص ١٧٣.

(2) أدونيس، **زمن الشّعر**، ص ٩.

(3) أدونيس، **الثّابت والمتحوّل: بحث في الاتّباع والإبداع عند العرب، ٣ــ صدمة الحداثة**، ص ١٦٦ ــ ١٦٧.

(4) سعيد علّوش، **معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة**، ص ١٤٥.

(5) نقلاً عن، صلاح فضل، **أساليب الشّعريّة المعاصرة**، ص ١٩٤.

- **التّجريد الفنّيّ:**

يرى النّاقد أنّ"التّجريد" هو خاصّيّة أسلوبيّة تحكم استراتيجيّة الشعر عند "أدونيس". وعلى الرّغم من ذلك فإنّه لا ينفي أن يكون لهذا الشّعر ملامح أخرى، بدءاً من الحسّيّة إلى الرّؤيويّة، غير أنّ هذه الملامح تخضع للمنظور التّجريديّ. ويقدّم النّاقد (الأسلوب الدرامي) مثالاً على ذلك في شعر "أدونيس" الذي يأخذ التّجسيد فيه مداه، ويحفل بعناصرَ مسرحيّة تمثّلت في تعدُّد الأصوات والحوار الدّاخليّ، وتوظيف جوانب الإضاءة، والحوار، وبعث الحركة في الماضي[١].

ويُقصَد بـــ (الخاصّيّة) علامة موضوع تسمح بالتّعرُّف إلى شخصيّة ما، و(خاصّيّة) أسلوب أدبيّ ما هو ما يميّزه من باقي الأساليب الأخرى. و(الخاصّيّة) هي، أيضاً، تفرُّد للأسلوب الشّخصيّ في اللّغة المشترَكة[٢]. أمّا (التّجريد) فهو مصطلح يُعارض به (الملموس) في اللّغة الطّبيعيّة، ويُطلَق على ما يكون سيميائيّة ضعيفة، أو على ما لا يشتمل على سيمات. وهو يتعارض مع (التّصوّريّ)، كما يميّز على مستوى دلالة الخطاب: (المكوّن التّصويريّ التّجريديّ)، أو (التّيميّ)[٣].

ويرى أنّ خاصّيّة التّجريد، التي يتصف بها أسلوب "أدونيس" الشّعريّ، تُعدُّ خلاصة رؤية للشّعر والحياة، واستراتيجيّة أساسيّة في "عدم التّعبير"، وليستْ ملمحاً جانبيّاً في الإبداع. ويستشهد بقول لـــ "أدونيس"، من كتابه "الصّوفيّة والسّورياليّة": "العالم فنيّاً إشارة، العالم فنّيّاً، إذن، ليس موجوداً في العالَم، بل فيما وراءه، هو بالضّرورة نوعٌ من التّجريد، كأنّ المصوِّر المبدِع يصوِّر لكي يمحو "الصّورة". بهذا المحو يُخلَق حضورٌ ـــ نسيجٌ شفّاف، لا يحيل على الواقع المباشر، بل على معناه ودلالته. وهذان غير محدودَين، وهو لذلك يحيل على لا نهائيّتهما"[٤].

وثمّة قولٌ آخرُ لـــ "أدونيس": "كلّ مُبدِع، بالكلمة أو بالخطّ، لا يُعنى بما يراه إلاّ بوصفه عتبةً لما لا يراه، ولا يُعنَى بالصّورة زخرفاً وشكلاً، وإنّما يُعنَى بها من حيث إنّها تخبّئ دلالة، وتُشير إلى معنى. ولا تكمن أهمّيّة الصّورة في سطحها المرئيّ، بل في كونها عتبةً لمعنى ما وباباً يقود الناظر إلى ما وراءه: الغيب أو المجرّد، سواء في الذّات أو في الطّبيعة"[٥].

---

(١) **المصدر نفسه**، ص ١٧٤.

(٢) سعيد علّوش، **معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة**، ص ٨٢.

(٣) سعيد علّوش، **معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة**، ص ٦١.

(٤) أدونيس، **الصّوفيّة والسّورياليّة**، ص ٢٠٢.

(٥) أدونيس، **المرجع نفسه**، ص ٢٠٣.

ويرى النّاقد أنّ الصّوفيّة "نبرة تراثيّة" يريد بها الشّعر التّجريديّ إثبات هُويّته، وهو يعبّر عن ثورته في محاولة تأكيد الذّات لحظة الخروج من ماضيها، محاولةً إثباتَ الجدارة عبر الانتماء إلى وجود حضاريّ مُتميّز[١]. كما يذهب إلى أنّ توازن الشّعر يعتمد على عدم تغييب الجانب الحسّيّ عند تكوين الجانب المفهوميّ؛ إذ إنّ التّوازن، عند "أدونيس"، يكشف لنا خاصّيّة أسلوبه الجانح نحو التّجريد العقليّ والمبدّد معطياتِ الحواسّ المتآزرة في تكوين صورة العالم[٢].

- **تغييب مرجعيّة القيم:**

من السّمات الأسلوبيّة التي ناقشها النّاقد، أيضاً، ورأى أنّها من سمات شعر "أدونيس" التّجريديّ، تغييبُ مرجعيّة القيم وتبديل مفاهيمها الذي يؤدّي، بدوره، إلى إنتاج شعر يمثّل خلخلة النّظام المعنويّ للكون بإدخال الاضطراب على علاقات الإسناد في اللّغة. وهذه التّقنيّة التي تؤدّي إلى تغييب الدّلالات الواضحة للكلمات والرّموز تُعدّ ملمحاً رئيساً في شعريّة الحداثة؛ لأنّها تركّز على فلسفة محدّدة ترى أنّ الموجود المطلَق يتحقّق في الإنسان بوصفه عقلاً، أي بوصفه لغةً أو كائناً لغويّاً قبل كلّ شيء، إذ يُولَد هذا المطلَق في اللّغة لا في أيّ مكان آخر[٣]. ويستشهد على ذلك بقول "مالارميه": إنّ المطلَق (أو العدم) يدعو اللّغة، أو الكلمة اللّوغوس، لكي يظهر فيها بصورته الخالصة، ولكي تكون المجال الوحيد الذي يتحقّق فيه. ويرى أنّ هذه الفكرة توضّح كثيراً من الألغاز التي تحيّرنا في الشّعر الحداثيّ، وفي مقدّمتها تجريد الأشياء أو إحالة كلّ ما هو واقع على "الغياب الثّقيل"، أي التّعبير عن الموجود الحاضر كما لو كان غائباً، تعبيراً يجب أنْ يُفهَم من الوجهة الأنطولوجيّة، إذ تستطيع اللغة، عن طريقه، أن تحقّق الحضور الخالص من صفات الشّيئيّة والمادّيّة كلّها في الكلمة، أي أنّ ما يُلغى ويتحطّم من الموضوع يعود فيتلقّى من اللّغة وجودَه بالتّسمية[٤]. وهو يرى أنّ لفظة "الرّفض" هي كلمةٌ لغويّة تشكّل مقولةً عقليّةً تجريديّة مُطلَقة لم يتمّ تذويبها في موقف حيويّ، ولا استخلاصها من معاناة مَعيشة، وهي إشارة إلى الغياب أو العدم، وليستْ تعبيراً عن أيّ واقع. فالوجود المادّيّ والإبداعيّ للشّاعر وممارسة الكتابة ذاتها يستحيل اختزاله إلى عدم، بل يتمّ تغييبه؛ لادّعاء نقضه. غير أنّ الولع بالمطلَق، بوصفه

---

(١) صلاح فضل، **أساليب الشّعريّة المعاصرة**، ص ١٩٣.

(٢) **المصدر نفسه**، ص ١٨٧.

(٣) **المصدر نفسه**، ص ١٨٠.

(٤) **المصدر نفسه**، ص ١٨٠ — ١٨١.

هاجساً رئيسيّاً في شعر الحداثة، يُفضي إلى إسقاط عناصر الوجود، واختزال التّجارب الحيويّة؛ للتّركيز على عمليّة التّسمية فحسب[١].

- **الشّفْرة اللّغويّة:**

دخل مصطلح الشّفْرة (Code) في النّقد الأدبيّ، عن طريق اللّغويّات، والسّيميوطيقا. ويميّز "بارت" بين خمسة أنواع من الشّفرات، هي: شفرة بناء الحبكة التي تُساعد في بناء حبكة العمل الأدبيّ، ثمّ شفرة التّفسير التي تتعلّق بتفسير العمل، خصوصاً فيما يتعلّق بالحبكة، ثمّ شفرة الشّخصيّات، وهي تتعلّق بجوانب النّصّ التي تُعين المتلقّي على إدراك الشّخصيات، ثمّ الشّفرة الرّمزيّة التي تُساعد المتلقي على إدراك المعاني الرّمزيّة، ثمّ شفرة الإحالة التي تتضمّن إشارات النّصّ إلى الظّواهر الثّقافيّة. وأتى (أمبرتو إيكو) بمصطلح جديد هو (Over coding) الذي يعني عمليّة "توصيل التّوصيل"، أو "الميتا توصيل"؛ أي كيف يُشير الكاتب عن طريق الشّفرة إلى القواعد التي تحكم عمليّة توصيل ما يريد توصيله إلى المتلقّي[٢].

يرى النّاقد أنّ أسلوب "التّشفير اللّغويّ" قد قرّب الشّعر التّجريديّ الحداثيّ من الشّعراء الصّوفيّين؛ ذلك أنّ شعراء المتصوّفة قد مارسوا هذا الأسلوب عن طريق نزع الدّلالات الأولى، الحسّيّة والدّلاليّة، لكلمات تتّصل بمجالات الجنس والخمر، وحالات النّفس لإدراجها في أنساق رمزيّة جديدة ترتبط بمواجدهم وعالمهم، لكنّ التّجربة الكلّيّة لواقعهم الـمَعيش ــ كما يعرفه النّاس ــ كانت تمثّل خلفيّة ضابطة تتأسّس عليها تلك الشّفرة الثّانية بوصفها مرجعيّةً قارّةً للمرموز له. أمّا الشّعراء التّجريديّون فيمارسون العمليّة ذاتها، من نزع الدّلالات المعتادة للكلمات وإضفاء معانٍ جديدة عليها مع غياب المرجعيّة المعيشة. فلا مرجعيّة لديهم سوى التّجربة اللّغويّة والشّعريّة ذاتها، الأمر الذي يُجبر المتلقّي على المتابعة المضنية لعمليّات التّوليد اللّغويّ والفنّيّ عن طريق لعبة الافتراضات الذّهنيّة في تفسير دلالاتها طبقاً لما يترتّب على كلّ احتمال من العثور على درجة أعلى من معقوليّة النّصّ وتماسُكه. أمّا النّتائج التي يصل إليها النّاقد، بعد استقصاء العلاقة بين الشّعر التّجريديّ وتقنيّة التّشفير اللّغويّ عند المتصوّفة، فهي:

---

(١) صلاح فضل، **أساليب الشّعريّة المعاصرة**، ص ١٨١.

(٢) محمّد عناني، **المصطلحات الأدبيّة الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزيّ عربيّ**، ص ١٠.

– إنّ ظاهرة التّصوّف الشّعريّ، عند أصحاب الأسلوب التّجريديّ في الشّعر، هي من قبيل الأسلبة فحسب؛ أي اصطناع الأسلوب الصّوفيّ دون تجربته الغيبيّة اللاهوتيّة الحميمة[1].

– إنّ هؤلاء الشّعراء يتبنّون اللّغة، ويطرحون الأيديولوجيا الشّارحة. ويبدو التّشفير اللّغويّ، عند ذلك، أمراً عسيراً لا يعتمد على قواعدَ مُسبَقة، بل يتكوّن في أثناء القراءة ذاتها. ويتوقّف نجاحه على إمكانات كلّ مُتلقٍّ وخبرته في إعادة التّشفير، ومهارته في إدارته[2].

– في حالة الأسلبة الصّوفيّة تصبح التّجربة الغيبيّة في التّعامل مع المادّة اللّغويّة من مُنطلَق روحيّ وتقنيّات التّرميز ذاتها رصيداً ثقافيّاً للكتابة الجديدة يرفدها بطرائق اختيار التّراكيب، واقتناص الأخيلة، بل كثيراً ما يتداخل معها في مساراتها التّعبيريّة، دون أن يحيلها على تعبير يشفّ عن اعتقاد دينيّ، أو عشق إلهيّ، بالفعل، فيتلاقى معها في كيفيّة الصياغة ونوع الأسلوب، فحسب[3].

– **النّصّ المفتوح:**

يُعدُّ الناقد الإيطاليّ "أمبرتو إيكو" أوّل من وضع مفهوم (النّصّ المفتوح)، وقد اختلط مفهوما (النّصّ المفتوح Open Text) و(النّصّ المغلَق Closed Text) عند "أمبرتو إيكو" بمفهومي (النّصّ المقروء) و(النّصّ المكتوب) عند "رولان بارت"، فالنّصّ المفتوح عند "إيكو" يقترب من النّصّ المقروء عند "بارت"، والنّصّ المغلَق عند "إيكو" يعادل تقريباً النّصّ المكتوب عند "بارت"[4]. وقد ارتكز (أمبرتو إيكو) لتوضيح مصطلحه على مجموعة من الأعمال الموسيقيّة الكلاسيكيّة، التي ترك كتّابها الأصليّون هامشاً من الحرّيّة للعازفين الذين يقومون بتأديتها أو تأدية مقاطعَ منها. وهو يرى أنّ هذه الأعمال لا تشكّل خطاباتٍ منتهية ومحدّدةً أو أشكالاً محدّدة بشكل نهائيّ، ولكنّها أعمال "مفتوحة" يقوم العازف بتأديتها في الوقت الذي يقوم فيه بدور الوساطة [5].

ولتوضيح مفهوم (النّصّ المفتوح) ينبغي استبعاد الخلط الذي يلتصق به بسبب بعض الكتابات النقديّة المتحرّرة من الضّوابط المنهجيّة التي أخذت تُطلقه على أيّ نصّ قاصدةً منه أنّ النّصّ يكون

---

(١) صلاح فضل، **أساليب الشّعريّة المعاصرة**، ص ١٩٢.

(٢) **المصدر نفسه**، ص ١٩٢.

(٣) صلاح فضل، **أساليب الشّعريّة المعاصرة**، ص ١٩٣.

(٤) مبجان الرويلي وسعد البازعيّ، **دليل الناقد الأدبيّ**، ص ٢٧٢.

(٥) أمبرتو إيكو، **الأثر المفتوح**، ص٧.

مفتوحاً من حيث نهايته وناقصاً من حيث أهدافه، فيكون على المتلقّي إكمال هذه النّهاية النّاقصة وترميم هذا النّقص في الأهداف.

وهنا مكمن الخلط؛ لأنّ مفهوم (الانفتاح) يعني أنّ المؤلّف يخلق شكلاً مُكتملاً بهدف تذوّقه وفهمه، ثمّ يأتي دور المتلقّي ليتفاعل مع النّصّ ويمارس إحساساً شخصيّاً وثقافة خاصّة تُوجِّه متعته في إطار منظور خاصّ به. وعمليّة الاستحسان نابعة من التّمتّع بالعمل الفنّيّ الذي يرجع إلى أنّنا نعطيه تأويلاً غدا جزءاً من النّصّ. وهكذا نجد أنّ كلّ أثر فنّيّ، حتّى وإن كان مُكتملاً ومُغلقاً من خلال بنيته المضبوطة بدقّة، هو أثر مفتوح بوصفه يُؤوَّل بطرقٍ مختلفة من دون أن تتأثّر خصوصيّته التي لا يمكن أنْ تُختزَل. ويرجع التّمتّع بالأثر الفنّيّ إلى أنّنا نعطيه تأويلاً ونمنحه تنفيذاً ونعيد إحياءَه في إطار أصيل[1].

نجد ممّا سبق أنّ "إيكو" لا يرى الانفتاح ظاهرة خاصّة بالأعمال الأدبيّة، وإنّما الأعمال الفنّيّة بشكل عام، ويرى أنّ العمل الفنّيّ انفتاحٌ تأويليّ قائم على التّواصل بين الكاتب والمتلقّي. وقد جاء مفهوم (انفتاح النّصّ) ليسدّ فراغاً كبيراً كانت تعاني منه دراساتنا النّقديّة. فمع ظهور هذا المفهوم تغيّر التّقليد الذي كان سائداً الذي اعتاد على التّفسير الأحاديّ الضيّق وصار النّصّ ميداناً خصباً للتّأويل الذي لا ينفصل عن النّصّ نفسه.

يذهب النّاقد إلى أنّ تراكم الانحرافات، والإبهام، والتّضادّ، في لغة "أدونيس"، وارتفاع نسبة الكثافة في التّخييل، والتّشتّت في النّسيج يخلق درجة عالية من التّوتّر البارز بين البنية الإيقاعيّة والبنية الدّلاليّة، الأمر الذي يؤدّي إلى غياب التّجربة المعبَّر عنها وارتسام خطوط تقريبيّة مُتضاربة على سطحها تسمح بتعدّد التّفسيرات والاحتمالات وتجعل القراءة عمليّة فرضيّة إبداعيّة يتمّ إجراؤها في حوار مُستمرّ مُتداخِل مع النّصّ المثير لتداخل مجالاتٍ دلاليّة[2].

ينبّه النّاقد على أمرين لافتَين للنظر، من الوجهة التّقنيّة في التّعبير اللّغويّ، أوّلهما: آليّة تغييب الدّلالة عن طريق كسر النّمط المنطقيّ بالجمع بين الأضداد عند تشكيل الصّورة؛ الأمر الذي يدفع القارئ إلى إعمال فِكْره في تتبّع احتمالات الدّلالة المغيّبة للقبض على ما يتراءى له منها. والأمر الثّاني: تكوين مجموعة من المتواليات الصّوتيّة الكفيلة، في سياق الشّعر التّعبيريّ، بتحقيق درجة قصوى من الغنائيّة

---

[1] **المرجع نفسه**، ص ١٦.

[2] صلاح فضل، **أساليب الشّعريّة المعاصرة**، ص ١٧٥.

عبر نمط تكرار الكلمات، ونمط الجارّ والمجرور، ونمط الإضافة، وهذا يُراكم عدداً كبيراً من التّوازيات الغنائيّة البارزة، لكنّها لا تقوى على توجيه استراتيجيّة النّصّ، نظراً لفاعليّة آليّة التّغييب الدّلالي[١].

واستناداً إلى ما سبق يصل إلى استنتاج خاصّيّة جديدة في هذا النّوع من الشّعريّة، وهي: ثمّة نتيجة مُلازِمة لتدمير البنية التّعبيريّة على المستوى الدّلاليّ، في شعر "أدونيس" تتمثّل في إبطال مفعول الغنائيّة التي تتراكم على المستوى الإيقاعيّ[٢]. ويلفت الانتباه إلى أنّ آليّة تغييب الدّلالة تطغى على الغنائيّة التي تعتمد على التّكرار المتوقّع، والتّوليد الإيقاعيّ؛ ذلك أنّ العبارات حين تصدم أُفق توقّع المتلقّي وتتحدّى منطقه تبلغ به درجة من التّوتُّر يستحيل عليه بعد ذلك أن يتابع النّغم الهادئ المنساب؛ لأنّ "بؤرة الاهتمام في عمليّة التّلقّي لا يمكن أن تتوزّع على نقطتَين متخالفتَين في الآن ذاته. وهذه حقيقة تُثبتها البحوث (الفيزيوسيكولوجيّة) المحدَثة، الأمر الذي يجعل هناك تلازماً بين انخفاض درجة النّحْويّة في النّص وتدنّي فاعليّة مستواه الإيقاعيّ، وهذا يدفع الشّعراء الحداثيّين، بالضّرورة، إلى تنثير الشّعر؛ إذ إنّ انتثار الدّلالة وتبدُّد نسقها الطّبيعيّ يحول دون التّأثير الجماليّ للإيقاع الظّاهر المرتبط بالأوزان المألوفة، بل قد يذهب إلى أبعد من ذلك في خلق تأثير مُضادّ"[٣].

- **ثنائيّة (الحضور، والغياب):**

استند النّاقد إلى مقولة مهمّة من مقولات الاتّجاه الأسلوبيّ، وهي: (الإضمار) بدلاً من الذّكْر، غير أنّ المشكلة الدّلاليّة تبدأ عندما يتراكم الإضمار ويدلّل على فكرته بالاستناد إلى فكرة في الفيزياء الحديثة، وهي أنّ هناك تصوُّراً محدّداً للثّقب لا يساوي مجرّد الغيبة البسيطة للمادّة، وإنّما هو غيبة المادّة في وضع بنيويّ يفترض وجودها. وفي هذا الظّرف فإنّ الثّقب يبدو مادّيّاً مُجسَّداً لدرجة أنّه يصبح من الممكِن قياس ثقله بطريقة سلبيّة[٤] ويركّز على مجموعة من الاختراقات اللّغويّة، أو الانزياحات، التي تعتمد على الخلفيّة الدّينيّة والميثولوجيّة المثقوبة ـــ أو المغيّبة ـــ في النّصّ؛ أي أنّ الإطار الثّقافيّ اللازم لتأويل نصوص "أدونيس" يمتلئ بالاختراقات اللّغويّة والتّداخلات المتجاوِزة كافة المرجعيّات[٥].

---

(١) **المصدر نفسه**، ص ١٧٧.

(٢) **المصدر نفسه**، ص ١٧٧.

(٣) **المصدر نفسه**، ص ١٧٧.

(٤) **المصدر نفسه**، ص ١٧٨.

(٥) **المصدر نفسه**، ص ١٧٩.

ويعتمد النّاقد على تعريف "بول فاليري" للبيت الشّعريّ، المحدّد بأنّه "توازن معجز، وشديد الحساسيّة، يقوم بين الطّاقة الحسّيّة والطّاقة العقليّة للّغة"(١)، ويرى أنّ ما ينتابنا من شعور بحدّة الطّابع الذهنيّ أمام شعر "أدونيس" يمثّل علامة على اختلال هذا التّوازن بين الطّاقتين الحسّيّة والعقليّة نتيجة لنزوعه الشّديد إلى منطقة التّجريد العقليّ. ولا ينفي النّاقد وجود عناصرَ حسّيّة في هذا الشّعر، ولكنّها تأتي مخالِفةً النُّظُم الإدراكيّة المألوفة، خاصّة في قوانين الحسّ العامّ والموقعة المكانيّة البصريّة للأشياء؛ إذ إنّ تداخل المحسوس، وانقطاعه، وحاجته الملحّة لإعادة التّرميم العقليّ، في محاولة لجمع ما هو مُغيَّب اعتماداً على المعطيات الحاضرة المتقاطِعة يُلغي تجسّده الحسّيّ ويبدّد طاقة الوضوح النّاجمة عنه، وهذا من شأنه أن يشحذ الطّاقة الذّهنيّة للّغة على حساب إمكاناتها التّصويريّة الفاعلة. ولا يغيب عن النّاقد أن يدمج الجانب الإيقاعيّ بالجانب الحسّيّ وصولاً إلى استنتاج أنّ ذلك أدّى إلى خفوت الغنائيّة في هذا النّوع من الشّعريّة التّجريديّة(٢).

- **جماليّات التّقابل:**

يتحدّث النّاقد عن (جماليّات التّقابل)، التي تعتمد على أبنية تتّبع نُظُماً غير معروفة عند الجمهور قبل بداية التلقّي الفنّيّ؛ إذ يعمد الفنّان إلى معارضة مناهج نمذجة الواقع المعتادة كي يقدّم حلولاً أصليّة يراها حقيقيّة، وينقل قولاً لـــ "لوتمان" يؤكّد فيه أنّ (جماليّات التّقابل) هي التي تشرح الطّفرات الأسلوبيّة الكبرى، وإنْ كان بناء النّماذج المولِّدة للأعمال الفنيّة المعتمِدة عليها مازال بحاجة إلى عمل طويل(٣).

- **التّناصّ:**

رأى النّاقد أنّ "التّناصّ" من السّمات الأسلوبيّة في شعر "أدونيس"، وقد أشار إليه عبر حديثه عن إضمار الحوار الخفيّ مع النّصوص الغائبة الكامنة على تخوم عباراته، ممّا يُعرَف وممّا لا يُعرَف؛ إذ إنّ تراكم النّصوص الغائبة التي يحاورها، وهي طبقاتٌ مُتراكبة سميكة، تستعصي على الإدراك العفويّ(٤).

يُعدّ "التّناصّ" عند "جوليا كريستيفا" أحد مميّزات النّصّ الأساسيّة، التي تحيل على نصوص أخرى سابقة عليها أو معاصرة لها، ويكوّن "التّناصّ" طبقاتٍ جيولوجيّة كتابيّة تتمّ عبر إعادة استيعاب غير

---

(١) نقلاً عن، صلاح فضل، **أساليب الشّعريّة المعاصرة**، ص ١٨٠.

(٢) **المصدر نفسه**، ص ١٨٠.

(٣) **المصدر نفسه**، ص ١٨٩.

(٤) **المصدر نفسه**، ص ١٩١.

مُحدَّد، لموارد النّصّ، بحيث تظهر مختلف مقاطع النّصّ الأدبيّ عبارة عن تحويلات لمقاطع مأخوذة من خطابات أخرى داخل مُكوِّن أيديولوجيّ شامل[١].

ويعود اشتقاق هذا المصطلح إلى النّاقدة البلغاريّة "جوليا كريستيفا" التي انطلقت، في تقديم المصطلح وتعريفه، من تحليل أعمال أستاذها الرّوسيّ "ميخائيل باختين"، وذهبت إلى أنّ النّصّ الأدبيّ "ترحال للنّصوص وتداخل نصّيّ. ففي فضاء نصّ معيّن تتقاطع ملفوظاتٌ عديدة مُقتطَعة من نصوصٍ أخرى وتتنافى"[٢]؛ أي أنّه "فسيفساء لا مُتجانِسة من النّصوص"[٣]. كما ذهبت إلى أنّ "التّناصّ" سمة جوهريّة في النّصوص الشّعريّة الحداثيّة التي تتمّ صناعتها عبر امتصاص نصوص الفضاء المتداخل نصّيّاً الأخرى وهدمها في الآن نفسه[٤].

– الدّوريّة: توصيف نموذج الزّمن عند "أدونيس"

يرى النّاقد أنّ الزّمن في شعر "أدونيس" يتّصف بخاصّيّة جوهريّة هي (الدّوريّة)؛ إذ إنّ البَدْء يلتحم بالختام في حلقة كُبرى؛ دائريّة أو لولبيّة، في احتمالات أخرى. وتوصّل إلى أنّ بنية التّعبير هي التي تتضمّن نواة الرّؤية، مؤكّداً أنّ هذا ما يعني التّحليل المرتكِز على منظور أسلوبيّ[٥].

– التّكثيف والتّشتّت:

من السّمات الأسلوبيّة في شعر "أدونيس": (التّشتُّت والتّكثيف). ويُقصَد بالتّشتُّت: أنّ أصوات النّصّ مُبعثَرة يجهد النّاقد في إضفاء التّوحُّد والتّماسُك على نصّه، وقد يوصله هذا الجهد في اتّجاه مضادّ لنوع فاعليّة الشّعريّة، وسبب ذلك التّشتُّت فقدان العلائق السّببيّة والمنطقيّة، (مثل: ليس هناك فاعل موحّد للمقاطع، ونتائج مُتعالِقة لعناصرها)، وقد يأتي "أدونيس" بجملة فيها مجهول (تنصيص مثلاً)، قاصداً خلخلة ما يتكوّن من سياق يفتح ثغراتٍ تزيد من إبهام ما هو مُبهَم[٦].

أمّا التّكثيف، وعدم الشّفافيّة، فمردُّه إلىفقدان التّماسُك الظّاهريّ في النّصّ، الذي يترتّب عليه تشغيل نوع من الفاعليّة الجماليّة التي تختلف عمّا هو معهود في الشّعر العربيّ، ويستثني النّاقد نموذج

---

(١) **المصدر نفسه**، ص ٢١٥.

(٢) جوليا كريستيفا، **علم النّصّ**، ص ٢١.

(٣)جوليا كريستيفا، **علم النّصّ**، ص ٢٦.

(٤) **المرجع نفسه**،ص ٧٩.

(٥) صلاح فضل، **أساليب الشّعريّة المعاصرة**، ص ١٧٨.

(٦) **المصدر نفسه**، ص ١٨٨.

"أبي تمّام" من خضوع التّعبير فيه لمقاييسِ الفهم والتّوصيل، التي تربّى عليها المتلقّي عصوراً طويلة على تنمية هذا الحسّ، والاتّكاء عليه، والخروج عنه يضاعف من شعوره بكثافة النّصّ، وعدم شفافيّته. ولا تنجح جهود الإضاءة اللاحقة لكيفيّات توليد المعنى وتراكبه في تبديد هذه الكثافة؛ إذ إنّ التّحليل والتّأمّل ينتميان، بطبيعتهما، إلى خطابات أخرى، في سياق تكوين الخبرة الجماليّة بالبحث والدّراسة، فيصبح التماس العلاقة بين العناصر المتضادّة، والكشف عن أبنيتها العميقة، لوناً من المهارة التي لا تنتقل بالأسلوب الشّعريّ من دائرة إلى أخرى، بل يظلّ الموقف الجماليّ العفويّ الأوّل هو الذي يدمغ الشّعر بطابعه ويحدّد أسلوبه، وإن كان علينا أن نتعرّف على مظاهر هذا النّسق المختلف، وكيفيّة توظيفه في عمليّات التّلقّي(١).

- **الضّبط الذّاتيّ:**

استند النّاقد في تحليله إلى مفهوم (الضّبط الذّاتيّ) عند "لوتمان"، وهو الذي وضع الخطاب الشّعريّ في مقابل ثلاثة أنواع من (الضّبط الذّاتيّ)، الذي يعني شيئاً مُشابهاً لما يعنيه "ريتشاردز" بفكرة (الاستجابة الأصليّة)، وهذه الأنواع هي: (الضّبط الذاتيّ للّغة ــ الضّبط الذّاتيّ للحسّ العامّ ــ الضّبط الذّاتيّ لصورتنا المكانيّة البصريّة عن العالَم). وباختراق الشّاعر هذه الأنظمة أو الأنماط المعروفة في الإدراك والفكر والكلام يصحب قصيدته إلى العمل. وينشأ التّعقيد في القصيدة حين تُنتهَك حرمة التّوقّعات في النُّظُم المذكورة؛ إذ إنّ المعلومات الشّعريّة تتناسب عكسيّاً مع التّوقُّع، كما يقول السّيميولوجيّون(٢).

- **الصّيغ العَصيّة أو المستعصِية، والصّيغ الطّيّعة:**

توقّف النّاقد عند السّياق الدّلاليّ وتوصّل إلى نوعَين من الصّيَغ، هما (الصّيغ العَصيّة، أو المستعصية) و(الصّيَغ الطّيّعة). فالسّياق الدّلاليّ يقع تحت وطأة (الصّيغ العَصيّة) التي تقاوم طرائقنا في القراءة والتّأويل حسب قوانين الخطاب الشّعريّ السّائد، في حين أنّ درجة الانحراف تتضاءل في النّوع الثّاني وتقلّ معلوماتها الشّعريّة طبقاً لما هو مُتداوَل في نظريّات الاتّصال(٣).

---

(١) **المصدر نفسه**، ص ١٨٩.

(٢) صلاح فضل، **أساليب الشّعريّة المعاصرة**، ص ١٩٦ ــ ١٩٧.

(٣) **المصدر نفسه**، ص ٢٠٢.

- **الأسُس والمنطلقات:**

يبدو من المفيد، قبل تفصيل الحديث عن الأسلوب التّجريديّ، أن نشير إلى أنّ الفرضيّة النّظريّة التي يقدّمها النّاقد، في دراسته تمهيداً لاختبارها تجريبيّاً، تقترح توزيع الأساليب التّعبيريّة في الشّعر العربيّ المعاصر وجدولتها في أربعة تنويعات أسلوبيّة، هي[1]:

١ـ الأسلوب الحسّيّ: وتتحقّق فيه نسبيّاً أعلى درجة في الإيقاع المتّصل بالإطار والتّكوين كما يتميّز بدرجة نحويّة عالية يقابلها انخفاض ملموس في دَرَجتَي الكثافة النّوعيّة والتّشتُّت.

٢ـ الأسلوب الحيويّ: وهو يرتكز على حرارة التّجربة المباشرة المعيشة، لكنّه يوسّع المسافة بين الدّالّ والمدلول نسبيّاً لتشمل بقيّة القيم الحيويّة.

٣ـ الأسلوب الدّراميّ: ويتجلّى فيه، أساساً، تعدُّد الأصوات، والمستويات اللّغويّة، وترتفع درجة الكثافة، نتيجةً لغلبة التّوتُّر والحواريّة فيه.

٤ـ الأسلوب الرّؤيويّ: وتنحو فيه التّجربة الحسّيّة إلى التّواري خلف طابع الأمثولة الكلّيّة، وهذا يؤدّي إلى امتداد الرّموز في تجلّيات عدّة، ويفتر الإيقاع الخارجيّ بشكلٍ واضح، ولا تنهض فيه أصواتٌ مضادّة.

- **الإجراءات المنهجيّة:**

ذهب النّاقد إلى أنّ الحفاظ على المسافة الحيويّة اللازمة بين المنهج والنّصّ الشّعريّ دفعه إلى ترك التّطبيق مفتوحاً، وهذا أفضى، بدوره، إلى القيام بإجراءَين نقديّين، قام الإجراء الأوّل على توزيع الأساليب الشّعريّة على مدارَين، أحدهما يشمل الأساليب التّعبيريّة المتعدّدة، من حسّيّة، وحيويّة، ودراميّة، ورؤيويّة، والتّجارب التي تنتقل بين هذه المستويات، وضمّ الإجراء الثّاني عدداً من الأساليب التّجريديّة، التي ظنّ أنّها تتراوح بين الاتّجاهات الكونيّة والإشراقيّة. غير أنّ القراءة النّقديّة للنّصوص الشّعريّة المعاصرة قد أسفرت عن نتيجة مُخالفة؛ إذ إنّها أثبتت هذه الأساليبَ التّعبيريّة، لكنّها لم تعثر إلاّ على نمطٍ تجريديّ واحد مثّله الشّاعر "أدونيس"، وفي مقابل ذلك وجد أنّ هناك اتّجاهاً ثالثاً يقوم على المزج بين التّعبير والتّجريد[2].

---

[1] **المصدر نفسه**، ص ٣٤ ــ ٣٥.

[2] **المصدر نفسه**، ص ٧ ــ ٨.

وتنبّه الناقد إلى ضرورة الحفاظ على مُنجزات علم النّصّ، التي لا تُجيز تقطيع أوصال القصائد بالاعتداء على أبنيتها الكُبرى، والاكتفاء بشذرات يسيرة منها في الاستشهاد؛ لذلك آثر استحضار القصائد كاملةً، ومقاربتها نقدياً، بطريقة تستوعب أبرز مكوّناتها وتلتقط أهمّ أبنيتها التّعبيريّة[١].

وأدرك استحالة التّصدّي لأساليب الشّعريّة العربيّة المعاصرة جميعها، وضرورة اختيار الأنماط البارزة منها، وهذا ما دعاه إلى الاكتفاء بشعراء تعبيريّين عدّة، هم: "نزار قبّاني" نموذجاً للأسلوب الحسّيّ، و"بدر شاكر السّيّاب" نموذجاً للأسلوب الحيويّ، و"صلاح عبد الصّبور" نموذجاً للأسلوب الدّراميّ، و"عبد الوهاب البيّاتي" نموذجاً للأسلوب الرّؤيوي، ثمّ "محمود درويش" علامةً على إمكانيّة التّحوُّل بين مختلف هذه الأساليب. وفي الجانب التّجريديّ رأى أنّ "أدونيس" يقف وحدَه تقريباً، أمّا في التّيار الثّالث فقد اختار "سعدي يوسف"، و"محمّد الماغوط"، و"محمّد عفيفي مطر"؛ لما يمتاز به كلّ واحدٍ منهم من نهجٍ خاصّ في الجمع بين التّعبير والتّجريد، وهذا أدّى إلى إغفال شعراء كثيرين، لا يقلّون أهميّة عمّن اتّسع البحث لهم[٢].

- **أسلوب "أدونيس" في توظيف الأقنعة:**

ناقش "صلاح فضل" أسلوب الشّاعر في توظيف الأقنعة، التي تفرّد بها عن باقي الشّعراء التّعبيريّين، برفع بيارق التّصوّف على طول مسيرته الشّعريّة، مُبيِّناً أنّ الشّاعر يُسقط ملامحها الأسطوريّة والتّاريخيّة، ويُحيلها على أصداء بعيدة تضيع منها السّمات الدّالّة ولا يبقى منها سوى بعض الخطوط التّجريديّة المبعثَرة. وقد يعمد، في بعض الأحيان، إلى عكس دلالتها المتجذِّرة في الثّقافة القديمة، عن طريق التّضادّ، رغبةً منه في استثارة المتلقّي، وحفزه على التّأمُّل بدلاً من الاسترجاع والتّحقُّق[٣]. ومن تلك الأقنعة: قناع "مهيار"، وقناع "صقر قريش" وغيرهما، ويجد أنّ مجموعة القصائد التي تتّصل بقناع "صقر قريش" تمثل أقرب نقطة اتّخذها "أدونيس" من الشّعر التّعبيريّ، الأمر الذي جعلها أقرب إلى إعجاب النّقّاد الأيديولوجيّين والمتلقّين، وتقدّم نموذجاً لأسلوب "أدونيس" في مقاربة التّجارب ذات الرّصيد التّاريخيّ، وكيفيّة تبديله، وتغييبه، وقلب دلالته؛ لأنّ التّاريخ، بطبيعته، يمثّل أقوى مظهر للأدلجة؛ إذ يتجلّى فيه، عادةً، الضّمير القوميّ وصورة الذّات الجماعيّة[٤].

---

[١] صلاح فضل، **أساليب الشّعريّة المعاصرة**، ص ٨.

[٢] **المصدر نفسه**، ص ٨.

[٣] **المصدر نفسه**، ص ١٨٣.

[٤] **المصدر نفسه**، ص ١٨٣.

– قناع "صقر قريش":

ذهب الناقد إلى أنّ قناع "صقر قريش" غنيّ بدلالاته؛ ذلك أنّ قصّة (عبد الرّحمن الدّاخل) الذي فرّ من مخالب العبّاسيّين، وأسّس ملكاً أموياً في الأندلس، ترتبط بشبكة دلاليّة مُعقّدة، خيوطها البارزة تتكوّن من البطولة، والسّلطة، والعروبة، إلى جانب نموذج المغامرة والدّهاء والحنين إلى الوطن، فكيف عمد "أدونيس" إلى تفعيل قصّته في سياقه المخالف هذا الاتّجاه؟ وكيف أعاد أدلجتها، وهو المتمرّد، أساساً، على الأيديولوجيا السّائدة في العروبة والسّلطة؟ كيف سيقوم بتشعيرها بعد كسْر هذا الإطار[1]؟

يناقش الناقد القناع في "فصل الأشجار"، وتحديداً "مرثيّات الصّقر وشواهد قبره"، ويرى أنّ[2]:

– ميزة المرثيّة أنّها تنطق بصوت التّاريخ المحايد.

– العنوان الذي يختاره لكلّ مقطع من مقاطع النّصّ يتضمّن كلمة واحدة مُكرّرة، هي كلمة (شجرة)؛ أي أنّه يفقد وظيفته في التّسمية الفارقة، فيكتسب نسبةً عاليةً من التّفريغ والتّجريد، باستخدام مفردة بالغة التّحديد والتّجسيد.

– مفردة (شجرة) لا تكاد تربطها أيّة علاقة نوعيّة بالمراثي العربيّة، وإنّما هي فلذات من عوالم "أدونيس"، التي تصنع سياقها، وتكوّن شفراتها، و"لا تقول" معناها.

– التّسمية تتنازل عن وظيفتها في التّعريف؛ أي أنّها تتحوّل من "عبارة" لها مقابلها الخارجيّ طبقاً للشّفرة اللّغويّة إلى "إشارة" شعريّة رمزيّة تخضع للتّأويل.

– أبرز خاصيّة تعبيريّة في هذا المقطع تتمثّل في صياغته طبقاً لنموذج (بنية التّوالد المتكاثر)، فهو يتكوّن من جملة واحدة مُطوّلة، تتداخل حلقاتها المتشابكة بشكل يُفضي إلى التّضخّم والتّعقيد، كما يحدث في أسلوب السّرد الشّعبيّ، وكما نرى في التّعبيرات القرآنيّة الشّهيرة عن السّنبلة والحبّات، أو النّور والمشكاة، فالجذر التّوليديّ للصّياغة واحد.

– لا يلبث هذا النّسق البنيويّ في التّكاثر أن ينقطع في القصيدة عند الجنين الرّاقد في سرير الفضاء عندما يصبح (ساحر الأنين) فيتّخذ السّرد مُنعطَفاً آخرَ؛ إذ يفرّ من (غابة الرماد)، ومهما حاول نقّاد "أدونيس" من التماس بنى منطقيّة معقولة في صميم هذه الإضافة، وأمثالها، اعتماداً على فكرة

---

(١) صلاح فضل، **أساليب الشّعريّة المعاصرة**، ص ١٨٣.

(٢) **المصدر نفسه**، ص ١٨٤ ــ ١٨٥.

تفاعل الأخضر واليابس، أو أسطورة الفينيق وتجدُّده وبعثه بعد فنائه، فإنّ الخاصّيّة الدّلاليّة التي تظلّ ماثلةً للعيان هنا هي "التّناقض" غير المرفوع في الحسّ العامّ، وهي خاصّيّة مقصودة شعريّاً، تترتّب عليها نتائجها الوظيفيّة في فاعليّة التّركيب الجماليّة.

ويرى في هذه العبارة تكراراً لعنوان (جنّة الرّماد) في قصيدة (زهرة الكيمياء)، ويصل إلى أنّ "نموذج الجنّة والجحيم يمتزجان هنا ويصوغان خلفيّة ميثيولوجيّة للتّصوير الشّعريّ، تغلب عليها السّمات السّلبيّة؛ إذ يفقد كلّ منهما ملامحه المتضادّة، ويندغم في الطّرف المقابل له؛ أي أنّ ما يحدث هنا، في حقيقة الأمر، إنّما هو انتهاك لشفرة التّمايز في الأعراف القائمة بين الجنّة والجحيم دون تكوين محدّد لشفرة بديلة"[1].

إنّ التّحرّر من جملة الأنساق الأيديولوجيّة، سواء أكانت تاريخيّة أم معاصرة، هي طريقة "أدونيس" في تكوين أسلوبه التّجريديّ، فهو يعمل على تحضير اللّغة بطريقة مُتميّزة، تفصلها عن ماضيها الجماعيّ قدْر الإمكان، ويتمّ هذا الوعي بطريقةٍ واعية، ويساعد المجاز والرّمز في إعادة التّشفير اللّغويّ.

وفيما يخصّ الرّمز، ثمّة فارق أساسيّ بين استخدام التّعبيريّين والتّجريديّين له. فالرّموز ملائمة للأعراف الشّعريّة والتّجارب الحيويّة عند التّعبيريّين، بينما نجدها خارقةً هذه الأعرافَ، ومُلغيةً الواقعَ النّفسيّ، والاجتماعيّ، المعبَّر عنه عند التّجريديّين[2].

يصل النّاقد إلى نتيجة تثبتها الدّراسات اللّغويّة المستقصية أسلوبَ "أدونيس"، وهي أنّ استخدامه اللّغةَ يتمثّل في خاصّيّتين أساسيّتين، تمضيان في اتّجاهَين مُتعاضدَين، هما:

١ــ تفجير الجملة الشّعريّة بتضخيم مُكوّنها؛ إذ يتعدّد الفاعل للفعل الواحد، والمفعول به، والصّفة، والحال والظّرف.

٢ــ التقاء مكوّنات لا يلتقي بعضُها مع بعض في لغة العرب، مثل: (زهرة الكيمياء)، و(إقليم البراعم)، و(غابة الرّماد)، فهي مكوّنات تنتمي إلى عوالَم متباعدةٍ في الزّمان والمكان؛ أي (الجمع بين المتنافرات)، وقد مثّل هذا الاتّجاه خطوة مديدة في طريقة التّفكير الشّعريّ العربيّ في الانتقال من الإدراك الحسّيّ العامّ للعالَم إلى الإدراك المفهوميّ[3].

---

(1) **المصدر نفسه**، ص ١٨٥.

(2) صلاح فضل، **أساليب الشّعريّة المعاصرة**، ص ١٨٧.

(3) **المصدر نفسه**، ص ١٨٧.

وتوصّل النّاقد، عند دراسته (جماليّات التّقابل)، إلى أنّ شعريّة التّجريد عند "أدونيس" تُعدُّ نموذجاً جليّاً لهذا النّوع من الجماليّات في الأدب العربيّ المعاصر، وهذا ما يُفسّر إصرار الشّاعر على عدم ربط فكرة الحداثة بالزّمن، وإعلانه قرابتَه من بعض الأسلاف الذين يختارهم من الماضي العربيّ والعالميّ ويُؤثرهم على المعاصرين له؛ لأنّهم ينتمون إلى هذا النّوع من الجماليّات[1]. ويخلص النّاقد إلى النّتائج الآتية:

– يتبنّى رأي النّاقدة "خالدة سعيد"[2]القائل: إنّه ليس لقصيدة "أدونيس" هندسة ثابتة؛ لأنّها دفعةٌ أو حركة، وليس لهذه الحركة بداية أو نهاية؛ إذ لا ترتبط برباط مُتجانِس، ولا برباط التّواتر، أو برباط السّبب والنّتيجة.

– يُوافق النّاقدة "أسيمة درويش"[3]في أنّ قصائد "أدونيس" وحدات احتماليّة، وهذا يؤدّي إلى "استحالة توزيعها إلى مقاطع شعريّة محدّدة تدرس المقطع تلو الآخر؛ لأنّ للقصيدة بناءً هُلاميّاً لا يسمح بإعادة تشكيل الجُمل والنّصّ فحسب، بل بإعادة تشكيل المقاطع الشّعريّة نظراً إلى طبيعة بنائها الاحتماليّة". وبالعودة إلى قصيدة "مرثيّات الصّقر وشواهد قبره" يرى "فضل" أنّ الحركة غير مُبَنْيَنة، بل إنّها مُؤجّلة لتعميق الطّابع الهُلاميّ عن قصد، فالمقطع يشمل عنصرَين يرتبطان بالصّقر، وهما: (الغريب المسافر)، و(نخلة الكآبة)[4].

وقد قام بقراءة قصيدة "هذا هو اسمي" التي عدّها مثالاً على ذلك النّوع من القصائد التي تتداخل فيها نصوصٌ إسلاميّة، أو خطاباتٌ عربيّة، قديمة أو حديثة، ونصوص أوروبيّة حديثة، على مستوى الخطاب الدّينيّ والثّقافيّ والسّياسيّ، الأمر الذي يجعل الدّخولَ إلى عالَم هذا الشّعر مشروطاً بقدرتَين، هما:

– المعرفة بالموروث الشّعريّ والثقافيّ الموظّف فيه.

---

[1] **المصدر نفسه**، ص ١٨٩ ــ ١٩٠.

[2] خالدة سعيد، **حركيّة الإبداع، دراسات في الأدب العربيّ الحديث**، ص ١٠١، نقلاً عن صلاح فضل، **أساليب الشّعريّة المعاصرة**، ص ١٩٠.

[3] أسيمة درويش، **مسار التّحوّلات: قراءة في شعر أدونيس**، ص ١١٣، نقلاً عن صلاح فضل، **أساليب الشّعريّة المعاصرة**، ص ١٩٠.

[4] صلاح فضل، **أساليب الشّعريّة المعاصرة**، ص ١٩٠.

- القدرة على تأويل النّصوص، وإقامة التّعالق بين السّياقات المختلفة[١].

وخلص النّاقد، من وراء ذلك، إلى أهمّية اللّغة في الشّعر التّجريديّ؛ إذ إنّه ذهب إلى الآتي:

- لم يعد الشّعر التّجريديّ الحداثيّ تجربةً في الحياة، بقدر ما أصبح تجربةً في اللّغة، وعملاً في الثّقافة.

- إنّ الأقنعة التّاريخيّة والأسطوريّة التي يستحضرها الشّعر التّجريديّ الحداثيّ لا تلبث أن تتلاشى، وتضيع كما تضيع السّياقات التي يقتطع منها إشاراته ورموزه، ولا تبقى سوى عملية تثوير اللّغة مصدراً مُنظِّماً لجماليّة هذه الشّعريّة.

- نموّ علاقة طرديّة واضحة بين حالات تغييب تجربة التّعبير عن الواقع، وتثوير اللّغة في الشّعر، بحيث تصبح اللّغة برموزها وإيقاعاتها المخصبة بنظائرها المشعّة هي التي تُمثّل بؤرة الاهتمام في العمليّة الإبداعيّة، الأمر الذي يؤدّي إلى غياب عمليّات التّعبير، ولا يبقى منها سوى شذرات مُتقطّعة، وربّما أدّت هذه العلاقة إلى تكريس المتاهة، وتوسّع دائرتها[٢].

- **رمز الحجر:**

عندما يقوم النّاقد بدراسة أحد نصوص "أدونيس"؛ ليقوم بإجراء تطبيقيّ على ما يذهب إليه من مفاهيمَ نظريّة، فإنّه لم يعمد إلى مقاربة نهجه في أسلبة التّصوُّف تجريديّاً في القصائد التي يستحضر الشّاعر فيها عوالم أسلافه الكبار (مثل النّفّريّ، وابن عربي، والحلّاج)، وحجّته في ذلك أنّ أبنية التّعبير الصّوفيّ، في مثل هذه النّصوص، تطغى عليه؛ الأمر الذي يدفع القارئ إلى أن يتوهّم بأنّه قد أوشك على الاستغراق لغويّاً في التّجربة اللّغويّة العاشقة، وإنّما يختار مقطعاً شعريّاً بعيداً عن ذلك، نسبيّاً، من منظومة (وجه الحجر)، بعنوان (الأحجار)[٣].

يقوم النّاقد بتفتيت النّواة الدّلاليّة لكلمة (حجرة) وتحديد متقابلاتها وصولاً إلى الطّاقة الشّعريّة المختزَنة فيها، ويُلاحظ، في هذا المقطع، الأمور الآتية:

---

[١] صلاح فضل، **أساليب الشّعريّة المعاصرة**، ص ١٩١.

[٢] **المصدر نفسه**، ص ١٩٢.

[٣] **المصدر نفسه**، ص ١٩٤.

– توالي الجمل، الأمر الذي يدعو إلى الظّنّ أنّ الأفعال المتوازية، والفواعل المتقابلة تكوّن نصّاً دلاليّاً مُتشاكلاً ومتبادلاً؛ ليصل إلى أنّ الفواعل تظلّ متباعدة بين طرفين، الأوّل: صلد (حجرة وجدران)، والثّاني: ذائب يميل إلى الحياة (الزّهرة)؛ أي البعد الشّهيّ الحنون الذي يتغيّر في الإنسان[١].

– يرى، عند ذلك، أنّ رمز الطّرف الأوّل (الحجرة) ينبغي له أن يرقّ ويسيل ليقترب من المجال الدّلاليّ الثّاني، عندئذ لا تغدو الحجرة حجرةً؛ ذلك أنّ الشّاعر يعيد تشفير الكلمة ليسند إليها دلالة رمزيّة. من هنا فإنّ الشّاعر يقوم بتشفير الرّموز اللّغويّة، فالحجرة يمكن أن يُقصد بها (الزّهرة)؛ إذ إنّ هذا الأسلوب هو أحد أساليب المتصوّفة بالتّسمية بالتّضادّ والتّوارد[٢].

– إنّ لغة المقطع "دهريّة"، مثل لغة الصّوفيّة، تتّصل بأغوار ما قبل التّاريخ، وتصطنع الرّمز المتدرّج، وتقوم بالتّعديد المتراكم للأفعال المسنَدة إلى جمع المتكلّم بإيقاع راقص طروب. ويربط هذا المقطع بريح الحلّاج الرّاقص الذي يتراءى لنا في هذا المشهد؛ إذ يُمعن الحجر في رمزيّته وتأبّيه على التّأويل القريب[٣].

– يرى النّاقد في تحليل الصّورتين الدّالّتين الآتيتين: (الحجر سرّة)، و(المرايا موعد) أنّ السّرّة مجمع التّخليق، وملتقى عمليّة التّوالد. وعطف الجملة الثّانية على الجملة الأولى يجعل الحجر مرآة موعود، فيصبح المنتهَى مثل نقطة الانطلاق. يتفتّح حينئذٍ على آفاق أبعد وأشهى بكثير ممّا كان يشفّ عنه المقطع الأوّل، لكنّ النّتيجة الدّلاليّة التي يمكن أن نخلص إليها تظلّ سلبيّة؛ إذ لا يمكن لرمز الحجر أن يستقرّ على مدلول واحد مُتعيّن. لقد أصبح بالقطع شعريّاً ليس له مرموز مُشفّر، بل أخذ يضرب في تيه المعنى ليشير إلى كلّ شيء ولا شيء على التّحديد[٤].

استند النّاقد في تحليله (رمز الحجر) إلى مفهوم (الضّبط الذّاتيّ) عند "لوتمان"، فهو يرى أنّ الشّاعر يُقدّم معلومات جديدةً عن تصوُّر الحجر التّجريديّ؛ إذ إنّها تمضي في اتّجاه مُضادّ للضّبط الذّاتيّ في الحسّ العامّ وفي صورتنا المكانيّة البصريّة عنِ العالَم؛ أي أنّها ضدّ قانونيّة الدّلاليّة، على وجه الدّقّة، وليس هناك تجربة حيويّة خارج اللّغة يتمّ التّعبير عنها، فتفرض احتمالاتها التي تحدّ من حرّيّة التّأويل، وليس هناك أيديولوجيا مذهبيّة ولا فلسفيّة تحصر المعنى وتنفي إطلاقه وتجريده. ولا يوافق النّاقد ما

---

(١) **المصدر نفسه**، ص ١٩٤ ـــــ ١٩٥.

(٢) **المصدر نفسه**، ص ١٩٥.

(٣) صلاح فضل، **أساليب الشّعريّة المعاصرة**، ص ١٩٦.

(٤) **المصدر نفسه**، ص ١٩٦.

يذهب إليه بعض الباحثين من أنّ الشّاعر يؤمن بالتّناسخ؛ لأنّه أيديولوجيا التّحوُّل. فالتّناسُخ عقيدة دينيّة تقف ضدّ حريّته وضدّ حرّيتنا في التّأويل(١).

وتتمّ عمليّة التّشفير الثّانية لكلمة (حجر) خلال تلقّي النّصّ، بالتّواطؤ مع كلّ متلقٍّ على حدة، فهو تشفير سرّيّ، وشعريّ أيضاً، وهذا هو قيده الوحيد؛ إذ إنّ تبادلات الحجر مع الزّهرة والإنسان والشّاعر والخَلْق بالتّوازي هي الوسيلة الوحيدة التي تُوقظ شعورنا تجاهه. وقد أبرز هذا التّشفير الثّاني حقيقة (حجريّة الحجر)، ولكي نفهم صورة هذا الحجر أكثر علينا أن ننتقل إلى أعلى مستويات التّجريد؛ إذ تنبجس دلالته، بوصفه تصوُّراً مُحصّناً(٢)، ثمّ ينتقل إلى المقطع الثّالث، ويرى أنّ عبارة (حجرٌ يحمي نَهد الحُبلى) يُخالف التّوقّعات؛ إذ كان من شأنه أن يحمي بطنها أو جنينها. ولفهم هذه العبارة لابدّ من تصوُّر أهمّ أنواع الحماية، بوصفها تأمين المستقبل الغذائيّ للطّفل، ولاسيّما عندما يقترن الحجر بحماية النّهد. فقد يتهدّده بأن (يتحجّر)؛ أي يمتنع عن درّ اللبن، وعندما تأتي الجملة الثّانية (حجر يسكر) تُعيد تنشيط السّياق السّابق، فتجعل الحجر يسكر وجداً مُشبِهاً الوجدَ الصّوفيّ(٣)، وهذا مُخالِف للتوقُّع أيضاً، خاصّةً حين يترنّح في أهداب الشّاعر ثمّ يتحوّل للشّاعر بفعل كيمياء سحريّة إلى حلم يسكن في جفنه أو يُثقله. وقد قلّلت فكرة السّحر من تعارض النّسق الرّمزيّ مع الحسّ العامّ الذي يتقبّل السّحر ويعترف بواقعيّته، كما يعترف بالشّعر الذي يستثيره. غير أنّ النّظام الثّاني، وهو صورتنا المكانيّة البصريّة عن العالَم، يستعصي عليه تسويغ هذا الاختراق. وعلى الرّغم من هذا فإنّه ليس بوسع المتلقّي أن يتفادى الشّعور بالافتتان والدّهشة أمام تحوُّلات الحجر. فقد قال المقطع أشياء كثيرة دون أن يقترب من استكناهه أو فكّ شفرته، فهو لم يعرفه عقلياً، لكنّه اقترب منه وجدانياً، فصارت بينهما ألفة وقرابة حميمة وتاريخ مُشترَك، وصار له الحقّ في تأويله على هواه، وفعل مثل الصّوفيّة عندما ترك القصيدة فيه ــ خاصّة بأنساقها النّحويّة المتوازية ــ مباعدة بينه وبين ما كان يعرفه عن الحجر من قبل، لكنّ قوانين إدراكه العالَم لا يمكن أن تتعطّل تماماً؛ إذ مازال الشّعور المسيطِر عليه هو الحيرة، فيتساءل: هل يستجيب له المقطع التالي فيهديه دليل الهداية في متاهة الرّمز؟(٤).

---

(١) **المصدر نفسه**، ص ١٩٧.

(٢) **المصدر نفسه**، ص ١٩٧.

(٣) **المصدر نفسه**، ص ١٩٧.

(٤) صلاح فضل، **أساليب الشّعريّة المعاصرة**، ص ١٩٨.

ويُلاحظ النّاقد قبل الانتقال إلى المقطع الرّابع، والأخير، غلبة الإيقاع الرّافض المتمثّل في الوزن من ناحية، وتكرار أنماط البنى النّحويّة بانتظام، وتكرار جملة الإضافة للشّاعر ثلاث مرّات، من ناحية أخرى، فعلى الرّغم من هذه العناصر الإيقاعيّة الغنائيّة فإنّه ليس بوسعنا أن نحفظ الأبيات؛ لتشتّت نسقها الدّلاليّ، واستعصائه على الضّبط الذّاتيّ اللّغويّ هذه المرّة(١).

تحوّل الحجر إلى معجزة نبويّة في المقطع الرّابع، وقد حطّم الأعراف خارجاً على الحسّ العامّ، وعلى طرائقنا في الإدراك البصريّ والمكانيّ للعالَم، ترميه بندقيّة التّقاليد الشّعريّة واللّغويّة، ويرى النّاقد أنّه لا مفرّ من العودة إلى البنية الكونيّة العُليا في البعث والتّجديد، دون تناسخ جسديّ؛ ليتمكّن من استشراف أفق النّصّ العريض، كما يرى أن الاختراق أصبح أخفّ وطأة عندما التمع سطح النّصّ صقيلاً، بوصفه، في نهاية الأمر، مرآةً، نفذت إلى ذاتها في تجربة منبثقة ومكثّفة، أمّا اللّغة فقد صنعت إيقاعها الخاصّ، ولم تتّكئ على نموذج مسبوق، وهي تُقيم علاقاتها الجديدةَ بين الدّوال المؤكّدة والمدلولات المحتمَلة، في لعبة التّشفير الحرّ الموازي للتّشفير الصّوفيّ، والمتداخِل معه أسلوبيّاً، مع استقلال عن عالم الغيبيّ، وإيقاعاته النّحويّة(٢).

- **هو المشار إليه:**

تبلغ قصيدة (سيمياء) المطوّلة أكثر من مائة وعشرين صفحة في نهاية أعماله الكاملة، طبقاً للطّبعة الرّابعة التي اعتمد عليها النّاقد، وهي مليئة بالعناوين الفرعيّة؛ من رقاع وفواصل وتعازيم وأحلام وأسرار، غير أنّها غير مُبَنْيَنة؛ إذ لا نكاد نعرف نظام مقاطعها، ولا نحسب الشّاعر يضع مثل هذا النّظام في اعتباره، ويرى النّاقد أنّ فرضيّة النّظام لا تبدو مناسبة لهذا النّوع من الشّعريّة، ومع ذلك فإنّ تغيير التّرتيب الزّمني للدّواوين في الأعمال الكاملة حتّى تكون هذه القصيدة بالذّات في خاتمتها، ربّما كان أمراً يقصده الشّاعر في إقامة تراتبيّة لنوعيّة أشعاره؛ لذا يعمد النّاقد، امتثالاً لنسق الدّراسة، إلى قراءة طرف من مقدّمتها فحسب؛ وذلك لمحاولة استجلاء المشار إليه فيه، وهي مهمّة يسيرة بعد أن رأينا كيف أحكم إطار المرآة، وتمّ صقل سطحها الشّعريّ حتّى تشفّ، بسيميائها القديمة الجديدة، عن مُشار إليه لا تكاد تُخطئه العين(٣).

---

(١) **المصدر نفسه**، ص ١٩٨.

(٢) **المصدر نفسه**، ص ١٩٩.

(٣) **المصدر نفسه**، ص ٢٠٠.

حاول النّاقد استجلاء المشار إليه في قصيدة (سيمياء) المطوَّلة التي تختلف إيقاعيّاً عمّا اختاره من قصائدَ سابقة، مُتوصّلاً إلى اختلاف شعر "أدونيس" إيقاعيّاً عن المألوف لدى جميع الشّعراء. ويلاحظ أنّ الإيقاع قد أصبح إشكاليّاً عنده؛ إذ تكاد تبلغ الكتابة النّثريّة لديه؛ من قصائدَ وإشاراتٍ وفِقر مُتضمّنة، قرابة النّصف من مجموع أشعاره. ويردّ سبب اهتمام الشّاعر بهذه الكتابة النّثرية إلى كتابات المتصوِّفة وكُتب السّحر والسّيمياء القديمة وقصيدة النّثر الأوروبيّة، وخاصّة الحداثيّة والسّورياليّة التي تضيع فيها فتنة الإيقاع الظّاهر[1].

ورأى "فضل" أنّ افتقاد انتظام الأوزان في شعر "أدونيس" يُسهم في تخفيف حدّة التّوتّر بين طرفي الأبنية الموسيقيّة والدّلاليّة، على عكس ما هو مُتوقّع؛ إذ إنّ نسبة كبيرة من هذا الشّعر الذي يتكسّر فيه الوزن عمداً نستشعر درجة أعلى من الانسجام، ويصل إلى أنّه نموذج إيقاعيّ مغاير يخترق شفرة الوزن؛ لتوظيفها بنصب شفرة أخرى، مازالت تنتظر إمكانيّة ضبط معاملاتها، ويرى أنّ انحراف الإيقاع مراوحة وتحفيز وبحث مباطن للتّجربة الشّعريّة ذاتها، وتعميق لبقيّة مستويات الغياب بالثّقوب الموسيقيّة[2].

- **الرّبط بين الإيقاع والمعنى:**

يقارب الشّاعر عالَم الكيمياء القديمة ـــ قرين الكيمياء في قصيدته المطوَّلة (سيمياء)، وقد كان دخوله هذا العالَم من باب الحداثة الغربيّة، وخاصّة عند الشّعراء الفرنسيّين، ولاسيّما الشّاعر "رامبو" الذي تحدّث عن كيمياء اللغة، مُتأثّراً ببعض الكتابات القديمة في الكيمياء والسّحر والعرافة، مُركِّزاً على لون الحروف الصّوتيّة، وشكل كلّ حرف ساكن، وحركته. وقد تمكّن، بفضل الإيقاعات الفطريّة، من اختراع لغة شعريّة يمكن أن تصبح في متناول الحواسّ جميعها، وقد قادته شهوة ابتكار النّغم إلى تجاوز النّغم المنظوم المستقرّ في الأعراف الشّعريّة، ومن ثمّ خَلْق سياق موسيقيّ جديد يندغم مع السّياقات الدّلاليّة ويعززّها[3].

يرى النّاقد أنّ السّياق الذي يحكم هذا المقطع (الأيروسيّ) يجعله شديد الارتباط بمجموعة القصائد السّابقة عليه التي تأخذ عنوان (الجسد)،ويستنتج من هذا الأمر أنّ الشّروع في نصّ جديد لا يمثّل، عند "أدونيس"، انقطاعاً عمّا سبقه، ولا يتطلب اتّصالاً بين وحدات النّصّ ذاته؛ أي أنّ حدود النّصّ تظلّ

---

(١) صلاح فضل، **أساليب الشّعريّة المعاصرة**، ص ٢٠٠ ـــ ٢٠١.

(٢) **المصدر نفسه**، ص ٢٠١ ـــ ٢٠٢.

(٣) **المصدر نفسه**، ص ٢٠٢.

زئبقيّة تحتمل قراءاتٍ وتفكيكاتكثيرة، مثلها في ذلك مثل حدود الجملة غير المرقومة بعلامات الفصل والوصل[١].

- **الصّيغ العَصيّة:**

- إنّ معظم الصّيغ العَصيّة هي من قبيل الإضافة، أو ما في حكمها، وتتميّز كلّ صيغة منها بدرجة منخفضة من النّحويّة، نظراً لحاجتها إلى جهد تأويليّ يُدرجها في السّياق الدّلاليّ، لكنّ الجهد الأكبر يتمثّل في إمكانيّة العثور على البنية العميقة الموحّدة لدلالاتها كلّها، والمجمّعة لشتاتها، ولا يتأتّى ذلك إلاّ بعد استيضاح العلائق الماثلة بين وحداتها التّعبيريّة الكلّيّة[٢].

- عدم اتّساق الموقع المكانيّ لصوت القصيدة، بما يؤدّي إلى انتظام مجال خبرته البصريّة؛ إذ تقوم الصّيغ العَصيّة بتعويق التّشكيلات التّصويريّة، الأمر الذي يدفع بالمتلقّي إلى الشّعور الحادّ بتمركز الحديث حول (الأنا)، غير أنّ احتمالات المتلقّي تخيب في نهاية القصيدة، ولا ينجح في تكوين التّوقّعات[٣].

- إنّ "أدونيس" شغوف بالتّجريب، كما هو مُولَع بالتّغريب، ولا يحتاج إلى مُجرّد قراءة بقدْر ما يحتاج إلى تأمُّل ومُشاركة في لعبة الشّعر، وقصيدته ليست مُوحَّدة الشّفرة، جاهزة الدّلالة، بل على المتلقّي أن يتأوّل في كلّ خطوة القول الذي فقد عفويّته، وشغل كثيراً بذاته، وأصبح كتابة شديدة المراوغة والتّربُّص[٤].

- يعمد الشّاعر إلى إجراءاتٍ لاعبة، لا يتّخذها لكشف حالة نفسيّة، أو موقف إنسانيّ يجد مُعادله الموضوعيّ في الخارج كما كان يطمح التّعبيريّون، وإنّما تنصبّ على محاولة الالتفات؛ لاختطاف شيء من بريق الكتابة المنعكِسة على ذاتها؛ لمحاولة الإمساك باللّهب الشّعريّ، والعبث بحرارته المتصاعِدة[٥].

- إنّ المشار إليه، على الأرجح، هو عالَم الشّعر، وتبادل مواقع العالَمين هو النّتيجة الأولى للقراءة بتوحيد الشّعر والشّاعر، على أنّ الخبرة، التي يتمّ استقطارها واعتصارها هنا، إنّما هي خبرة

---

[١] **المصدر نفسه**، ص ٢٠٣.

[٢] **المصدر نفسه**، ص ٢٠٣.

[٣] صلاح فضل، **أساليب الشّعريّة المعاصرة**، ص ٢٠٣ ــ ٢٠٤.

[٤] **المصدر نفسه**، ص ٢٠٤.

[٥] **المصدر نفسه**، ص ٢٠٤.

الكتابة، ووعيها بذاتها، الأمر الذي يُباعد مسافة المتلقّي من المبدِع الذي لا يكفّ عن الدّوران في دوّامته الصّغيرة، وهو يحسب أنّه في مركز الكون، وينصّب نفسه إلهاً على عرشه، إنّه يحكي سفر تكوينه بأشكال مختلفة، بلغة غير سرديّة[1].

– يُعيد الشّاعر إنتاج قصص التّكوين، والطّوفان، والقيامة، لحساب ذاته، مُستثمراً عدداً كبيراً من الصّور والرّموز الميثولوجيّة والدّينيّة، فالفراشة هي الرّوح في الوجدان الشّعبيّ الإسلاميّ، والجسد هو المسرح في الميثولوجيا المسيحيّة، وقد خُلق من طين في القرآن، ومن نكهة خشب الورد التي تفوح بالاحتراق في البوذيّة، بالتّوالي حتّى نهاية المقطع، وهو يتّكئ على منظومة المعتقدات المتباينة المتّصلة بخَلْق البشر، وقيامتهم، لكنّه لا يترك فضاءً كبيراً للمرموز له، بل ينصّ على إنسان مُتعيَّن تردّد بين هواء دمشق وقرية قصّابين الجبليّة، هو "أدونيس" ذاته[2].

– يُفضي النّصّ إلى انطباع واهم، هو خروج أسلوب الشّاعر من التّجريد ودخوله في التّجسيد، فليس المهمّ هو تحديد المشار إليه في إجماله، ليس المهمّ هو إقامة البؤرة حول الذّات، بلِ المهمّ هو ما يريد أن يقوله عن قصّة تكوينه وقيامه، وهذا ما لم يتجسّد بأيّ حال، بل تقوم مجموعة متوالية ومُتكاثِرة من الصّعوبات بتخليق إبهامه وتعويق فهمه، بعضها لغويّ، والآخر سيميولوجيّ[3]، اللّغويّ: الفاعل في الأفعال (بدأت، حككت، رسمت) هو صوت القصيدة الخالق، والمفعول به هو نفسه كما يتضح في آخر الجمل، مثل: (ورسمتُ على التّراب دورة أحشائي)، فهو الخالق والمخلوق، ومثل هذا يستقيم على سبيل الرّمز والمجاز، ولا يمكن أن يتمّ إلاّ في المطلَق؛ أي على سبيل التّجريد، الذي يرتفع به من الشّخصانيّة إلى الإنسانيّة العُليا؛ فالتّكوين هنا عالَم للإنسان والربّ معاً[4].

– صوت القصيدة نموذج مُصغَّر للمنظومة الدّينيّة والميثولوجيّة، وقد أُعيد تركيبها من فئات الثّقافات الكُبرى كلّها، فهو "موسى" الكليم، وهو "عيسى" الذي وُلد تحت الشّجرة، وهو "محمّد" المهاجر من مكّة، بل هو "أوزوريس" الذي فاض جسده في النّيل، و"أدونيس" إله الخَصْب، الذي تتكدّس في ركبتَيه الجبال والسّهول، هو الصّانع والمصنوع، وعندما يتّسع المشار إليه؛ ليشمل هذه الآمادكلّها تخفّفت اللّغة من وظيفة التّحديد والتّسمية، والتمع المجاز البارق الذي أسر الشّاعر، فضمه

---

(1) **المصدر نفسه**، ص ٢٠٤.

(2) **المصدر نفسه**، ص ٢٠٥.

(3) **المصدر نفسه**، ص ٢٠٥ ــ ٢٠٦.

(4) صلاح فضل، **أساليب الشّعريّة المعاصرة**، ص ٢٠٦.

بين قوسين: (لم يكن للفجر غير قمصان تثقبها قرون الماعز)، بعد أن كان قد استحلّه لنفسه في مُستهَلّ القصيدة، عندما ركّب للجبال قمصاناً أيضاً[١].

– إنّ الأخيلة الفذّة التي تهتك جسد اللّغة، وتُلغي نسقها المكانيّ والبصريّ تتضافر مع تكوير الزّمن، وتلخيص الخليقة في كائن، والكون في نقطة؛ ليتباعد المشار إليه بدلاً من أن يتحدّد، ويتجرّد من ذاته؛ ليصبح رمزاً ضارباً في العموميّة والانخطاف، بحيث نرى المقطع الشّعريّ وقد صار مثل نقطة الدّم التي تُكرّرها بقيّة النّقط في تكوينها، ونِسَب ما يسبح فيها من جزئيّات، فلا يؤدّي التّراكم الكمّيّ فيه على المستوى المعرفيّ إلى قفزة نوعيّة، ولا يؤدّي تكاثر المقاطع إلى تغيُّر جوهريّ في نِسَب تركيب القصيدة أو الدّيوان[٢].

– ويصل النّاقد، استناداً إلى هذه الخاصّية، إلى أنّ الشّاعر يلجأ إلى اختزال شعره، في طبعاته المتعدّدة، نفياً للتّشابه، وتبرّؤاً من الضّعف، واكتفاءً بالنّماذج التي قدّمت الخيوط الرّئيسيّة الاستراتيجيّة في نسيجه الإبداعيّ المجرّد، ونفهم لماذا يتناقص إنتاجه الشّعريّ بالتّدريج؛ ذلك أنّ التّجريد مَسلَكٌ خَطِرٌ على نبله وسموّه، فهو يقول كلّ شيء كلّ مرّة يفتح فيها فمه بالطّريقة نفسها، بل يقول الأمر ذاته كلّما لاذ أيضاً بالصّمت[٣].

---

[١] **المصدر نفسه**، ص ٢٠٦.

[٢] **المصدر نفسه**، ص ٢٠٦.

[٣] **المصدر نفسه**، ص ٢٠٦.

❖ قائمة المصادر والمراجع:

١. أدونيس، **الثّابت والمتحوّل: بحث في الاتّباع والإبداع عند العرب، ٣ـــ صدمة الحداثة**، الطبعة الخامسة، بيروت: دار الفكر، ١٩٨٦.

٢. أدونيس، **زمن الشّعر**، الطبعة الخامسة، بيروت: دار الفكر، ١٩٨٦.

٣. أدونيس، **الصّوفيّة والسّورياليّة**، الطبعة الثانية، ، بيروت: دار السّاقي، ١٩٩٥.

٤. إيكو، أمبرتو، **الأثر المفتوح**، تر: عبد الرحمن بو عليّ، الطبعة الثانية، اللاذقيّة: دار الحوار، ٢٠٠١.

٥. الحربي، فرحان بدري، **الأسلوبيّة في النّقد العربيّ الحديث: دراسة في تحليل الخطاب**، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان: المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ٢٠٠٣.

٦. الرويليّ، ميجان وسعد البازعيّ، **دليل النّاقد الأدبيّ**، الطبعة الخامسة، الدّار البيضاء، بيروت: المركز الثقافي العربيّ، ٢٠٠٧.

٧. علّوش، سعيد، **معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتاب اللبنانيّ، ١٩٨٥.

٨. عناني، محمّد،**المصطلحات الأدبيّة الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزيّ عربيّ**، الطبعة الثانية، القاهرة: الشّركة المصريّة العالميّة للنشر- لونجمان، ١٩٩٧.

٩. فضل، صلاح، **أساليب الشّعريّة المعاصرة**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الآداب، ١٩٩٥.

١٠. كريستيفا، جوليا، **علم النّصّ**، الطبعة الأولى، الدّار البيضاء، المغرب: دار توبقال للنّشر،١٩٩١.

مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، نصف سنويّة محكّمة،
العدد الثاني والعشرون، خريف وشتاء ١٣٩٤هـ.ش/٢٠١٦م
صص ٢٧- ٤٨

علم المعاني وإيقاع الشِّعْر: جميل وعمر والقَيْسان نموذجًا

الدكتور أحمد دوالیبي*
محمد جميل قزّو**

الملخَّص:

يصْبو الشّاعر إلى مخاطبة الشّعور الدّاخليّ للمتلقّي، وتحقيق أعلى مستوًى من الإعجاب في نفسه، ولا يتوانى في استغلال طاقات علم المعاني الموسيقيّة للتّعبير عن المعاني المختلفة؛ فيَذْكر ما كان معروفًا، أو يُضْمر ما كان مجهولًا لإثارة انتباه المتلقّي و تساؤلاته، وقد يُقدّم، ويؤخّر، ويُعرّف، وينكّر، طلبًا للإيقاع الدّاخليّ للقصيدة، ويتقافز بإيقاعه سريعًا، أو يتهادى به بطيئًا؛ فيَصِلُ، ويفصل، ولا يغفلُ لحظةً عن الخبر والإنشاء، وما فيهما من طاقة تعبيريّة، أو ما يصاحبهما من ارتفاعٍ في حدّة الإيقاع وانخفاضه. وقد رصد بحثُنا أثرَ علم المعاني في إيقاع شعر الغزل الأمويّ، وما يصاحبه من قيمٍ تعبيريّة يقْصدها هذا الشّاعر أو ذاك، مهتديًا إلى ذلك بأمثلة من شعر جميل بثينة وعمر بن أبي ربيعة والقَيْسَيْن: قيس بن ذَريح وقيس بن المُلوَّح، ومتّخذًا منهم نماذج للدراسة.

ويقف البحث عند بعض الأساليب التي لجأ إليها هؤلاء الشُّعراء، ومنها: الحذف والذّكر، كحذف حرفٍ أو أكثر لفظًا، وحذف حرفٍ لفظًا وكتابة، وحذف كلمة. وكذلك التّعريف والتّنكير، والخبر والإنشاء، وما فيه من إيقاعٍ صاعد، وإيقاعٍ هابط، وإيقاعٍ نبريّ. ثمّ التّقديم والتّأخير وما في معانيه من التّخصيص، وبيان الحال وإظهار الإنكار، ومفاجأة المتلقّي. ثمّ الوصل والفصل.

الكلمات المفتاحيّة: الحذْف والذّكر، التّنكير والتّعريف، التّقديم والتّأخير، الوصْل والفصْل.

---

* أستاذ في قسم اللّغة العربيّة، جامعة حلب، حلب، سورية (الكاتب المسؤول).
** طالب دكتوراه في قسم اللُّغة العربيّة، بجامعة حلب، حلب، سورية.

تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٠٧/٢٧هـ.ش= ٢٠١٤/١٠/١٩م تاريخ القبول: ١٣٩٤/٠١/٢٩ هـ.ش= ٢٠١٥/٠٤/١٨م

المقدِّمة

اشتُهِرَ شعراءُ الغزلِ الأمويِّ بجودة أشعارهم ورقّتها؛ لمقدرتهم الفنِّيَّة وبراعتهم الموسيقيَّة. فقد أدركوا جيّدًا أنَّ للتَّراكيب في النّصِّ الأدبيِّ معانيَ مختلفة، وإذا خالفَ بها المُبْدِعُ ما كانتْ عليه أظهرتْ جماليَّةً خاصَّةً؛ لذا فقد تصرّفوا بها، وَسَعَوْا إلى توظيفها في أشعارهم توظيفًا معنويًا وموسيقيًا؛ فحذفوا منها ما حقُّه الذِّكْر، واستغلُّوا طاقاتِ اللُّغة الكامنة في التَّعريف والتَّنكير، أو التَّقديم والتَّأخير؛ للتَّحْسين اللَّفظي، والتَّزيِيْن الإيقاعيّ، إضافة إلى إبراز المعاني، كما نوّعوا في تراكيبهم، فجاؤوا بالخبر والإنشاء؛ لمناسبَةِ الحالة النَّفسيَّة للذّات المُبْدِعة.

الحذف والذِّكْر

من يستقصِ أحوال البشر يجدْ أنّ نفوسهم تشعر بالأُنْس والمحبَّة في حذف بعض الكلام وذِكْرِ بعضه الآخر، فرُبَّ تعريضٍ أفصحُ من تصريح، والحذف «بابٌ دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيهٌ بالسِّحْر، فإنّك ترى به تركَ الذِّكْرِ أفصحَ من الذكر، والصمتَ أزيدَ للإفادة، وتجدُك أنطقَ ما تكون إذا لم تنطق، وأتمّ ما تكون بيانًا إذا لم تُبِنْ»[1]. وقد ثبت أنَّ العرب تميل إلى الأصوات المتناسبة في أحاديثها، ويفعلون ذلك «لتحقيق عامل الاقتصاد في الجهد العضليّ، فمتى تواءَمَتْ الأصوات المتجاورة مخرَجًا وصفة، وسهُل نطقها، تحقّقتْ لها السّلاسة والانسجام»[2]، ولهم في ذلك طرق شتّى.

أ) **حذفُ حرفٍ أو أكثرَ لفظًا:** كثيرةٌ هي الكلمات التي حذف العربُ منها حرفًا منعًا من الْتِقاء سَاكنَين، وقد يحذفون أكثر من حرف؛ كما في قول قيس بن ذَرِيح:

وقالوا: اسْلُ عن لُبْنَى فقد كنْتَ قبلها   بخيرٍ فلا تندمْ عليها وطلّقِ[3]

فقد ساعد حذف الألف الفارقة، وهمزة الوصل، في قوله: (قالوا: اسْلُ) -وإن كان هذا الحذف أصلًا لقاعدة نحويّة صوتيّة- على تسهيل الإيقاع الموسيقيِّ في الشَّطْر الأوّل وجعله يتقافز سريعًا إلى الأمام، خلافًا لما بعد ذلك، فقد تباطأتْ نغمته الموسيقيّة لوفرة حروف المدِّ فيها. ويُخيّل للقارئ أنَّه

(١)عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص ٤٦.

(٢)علي عبد الله علي القرني، **أثر الحركات في اللُّغة العربيّة**، ص ٥٥.

(٣) قيس بن ذَرِيح، **ديوانه**،ص ٨٣.

يقف على تنوين (بخيرٍ)، فإذا وصل إلى كلمة (طلّقِ)، وميزها من سواها، وجد فيها شدّةً وقوّةً وبطئًا إيقاعيًا يدلُّ على ما تحمله هذه الكلمة من قسْوة القرار، وصعوبة الحال.

بـ) حذفُ حرفٍ لفظًا وكتابة: قد يحذف العرب حرفًا من أوّل المضارع، وهم يفعلون ذلك اختيارًا للأخفِّ على ألسنتهم، والأوْفى لميزان صرْفهم، والأنسبِ للظرف والحالة النّفسيّة للنّاطق(١)، كـ(ـتُكْرِم) و(تُعْطِي) و(تُجْبر)، وغير ذلك.

ولأنّه يجوز للشّاعر ما لا يجوز لغيره، فقد أخذ يحذف كلّما اقتضت الضّرورة لتستقيم مع الوزن العروضي؛ كما في قول جميل بثينة:

أريدُ صلاحَها وتُريد قتْلي   فشتّى بيْن قتْلي والصّلاحِ(٢)

فالأصلُ أنْ يقول: (شتّان)، وهي أجمل نغمًا، وأحلى وقعًا، من (شتّى) التي لم يُوفَّقْ جميل في اختيارها، بيْد أنّ ضرورةً شعريّةً ألزمته حذف النون، فقال ما قال؛ ليستقيمَ له وزنُ الوافر.

و لم يكنْ جميل لا يُحسن الحذف في كلّ أوقاته، فالحذْف يحلو في قوله:

وما أنْسَ مِ الأشياءِ لا أنس قولَها   وقد قرَّبتْ نِضوي: أمِصْرَ تُريدُ؟

ولا قولَها: لولا العيونُ التي تَرى   أتيتُكَ، فاعذرني، فدَتْكَ جُدودُ(٣)

فالحذفُ في (مِ الأشياء) و(لا أنسَ) حذفٌ جميلٌ، يتسرّب إلى وجدان النّفس، ويقرّ فيها؛ لما فيه من البِدْعة، وهو أفضل من الذّكر؛ لأنّه يُبقي النّفس توّاقةً لالتماس ما فيه من حُسْن سَبْكٍ وبيانٍ يرافقان إيقاعًا موسيقيًّا كاملًا في تفعيلات الطويل، فقد جاء الحشو في (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن) تامًّا، لا علّة فيه ولا جواز، ممّا يُتاح لجميل أنْ يلجأ إليه.

جـ) حذفُ كلمةٍ: قد يحذف الشّاعر كلمةً إذا لزم الأمر مراعاةً للوزن العروضيّ، أو رغبةً منه في إبهام المعنى، ومن ذلك قول مجنون ليلى:

ويبيتُ تحتَ جوانحي حبٌّ لها   لو كانَ تحتَ فراشِها لأقلّها

ضَنّتْ بنائِلها، فقلْتُ لصاحبي: ما كانَ أكثرَها لنا وأقلّها(١)

---

(١)نعيم علويّة، **نحو الصّوت ونحو المعنى**، ص ٣٠.

(٢)جميل بن معمَّر، **ديوان جميل بثينة**،ص ٥٢.

(٣) جميل بن معمَّر، **ديوان جميل بثينة**،ص ٥٢. **النِّضْو**: المهزول من الإبل.

فلئن حذف كلمتَي (سابقًا) و(الآنَ)، فإنّه لا يُنقص من مقدرة النّصّ الإبداعيّة، فلم يجد المتلقّي فيها ما يُفسد حُسْنَ المعنى وصوابَه، ولا سلامةَ الوزن وصحّة نظمه، فهو ليس مجردَ لُغْزٍ، أو لُعبة يعوّلُ عليها المجنون بهدف التسلية، وجعل المتلقّي في عماهة عمّا يقال، بل يلجأ المجنون إلى تقنية الحذف معتمدًا على نباهة المتلقّي وذكائه في إتمام ما نَقص من المعنى، وسدّ فجوته.

ولا جرمَ أنَّ الشّاعر غيرُ معصوم من الخطأ، وحاشا أنْ ندّعي له العصمة، ولكنْ يبدو لنا أنَّ للمجنون باعًا طويلًا جعله قادرًا على تحسُّس مواطن الجمال وخلقها في نصّه، فتعاطى مع كلماته بهذه الكيفيّة، فحذف (سابقًا) بعد (أكثرها)، و(الآن) بعد (أقلّها)؛ ليجعل المتلقّي يسعى دائبًا في طلبها والبحث عنها، وبيان سبب إسقاطها، فإذا دقّق النظر، وأمعن الفكْر، راق له ما قام به المجنون، ورأى عَيانًا ما في ذلك من حُسْنٍ يَشفي غليل القلب، ويحقّقُ ما يترجّاه المتلقّي، كما علم أنّ قِوام الأمر كلّه في حذف (سابقًا) و(الآنَ)، وقد وارى حذْفَهما بإيقاعٍ موسيقيٍّ جميل؛ إذ وازن بين (أكثرها) و(أقلّها)، ولعلَّ المقصود من هذا الحذف تسريعُ الزمن، وتقريبُ المسافة بين الجود والحرمان، أو إلحاقُ الشحِّ والانقطاع بالجود واللّقاء؛ لتأنس القلوب بكلامٍ، ظاهرُه فرحٌ وسعادة، وباطنُه حزنٌ وعذاب.

ولا شكّ في أنّه لو لم يكن للمجنون الحِذَق، والقدرة المطلوبة، فإنّه سيعمل من حيث لا يدري على خرْق مواطن الجمال في نصّه، وإسقاطه من ذِرْوة سنامه.

إنّ اللّغة العربيّةَ غنيّةٌ بمفرداتها وأساليبها، وقد امتازت بحيويّتها، وما زالت، فقد استخدمتْ كثيرًا من الطُّرق للتعبير عن المشاعر والأحاسيس، ولم تكنْ يومًا جامدةً لا تراعي مقامًا أو زمانًا، بل أعطتْ كلًّا حقّه؛ تطول عباراتها وجملها في مواقف الرِّضى والسَّعادة لتعطي معناهما، وتقصُر هذه العبارات إذا لزم الأمر، وتصبحُ قصيرةً ومتلاحقة في مواقف أخرى، ومع ذلك تعطي المعنى كاملًا غير منقوص، وما على العربيِّ إلّا أنْ يعرف طاقاتها الكامنةَ في أساليبها المختلفة؛ ليدرك قيمتها البلاغيّة والتعبيريّة والموسيقيّة، وإذا استخدمها المُبْدع في نصِّه الأدبيِّ كما يُرجّى لها أنْ تكونَ، طار أدبُه في الأصْقاع، وانتشر، فذكرَتْه ألسنة النّاس، وتلقّفته آذانهم، لأنّها تجدُ فيه الضّالة المنشودة التي بحثتْ عنها في كثير ممّا كُتب أو قيلَ، فلم تجدْها؛ لذا يحسُّ كلُّ مَن سمع هذا النّصَّ بجودته، وتميُّزه؛ لاحتضانه الخصائص الأسلوبيّة التي تمنح النّصَّ الأدبيَّ قيمته الفنيّة؛ كالحذْف في قول قيس بن ذَرِيح:

(١) قيس بن الملوّح، **ديوان مجنون ليلى**،ص ١٨٤.

أليستْ لُبينى تحت سقفٍ يُكنّها   وإيّاي هذا إنْ نأتْ لِيَ نـــافعُ[١]

فقد حذف المضاف إليه في قوله: (تحت سقفٍ)، أيْ: سقفِ بيتٍ، ولعلّه فَعل ذلك للتعميم، فهـــو لا يريد أنْ يبيّنَ للآخرين أيَّ بيتٍ جمعهما تحت سقفه، خوفًا على من فيه.

وقد يحذفُ الشّاعر كلمةً لدلالة المقام عليها؛ كما في قول مجنون ليلى:

حلفتُ لها باللهِ مـــا حـــلَّ بعـــدَها   ولا قبلَهـــا إنســـيَّةٌ حيـــثُ حلّـــتِ
أقامتْ بأعلى شُـــعبةٍ مـــن فـــؤاده   فلا القلبُ ينساها ولا العينُ مَلّتِ[٢]

لا يستوي مَنْ لوَّحَ لِسِرْبِ طَيْرٍ علا في السّماء وارتفع، فتجاوزَه دونما تفرُّق، ومنْ هـــشَّ بعصـــاه على قطيع غنمٍ فسيطر عليه، ووجّهَهُ إنْ شاء ذات اليمين وإنْ شاء ذات الشّمال، وكذلك حال الشّاعر المبدع. فإنه إذا عرف أساليب لغته، وأتقن ما خَفِيَ من دقائق تفاصيلها، استطاع أنْ يســـيطر عليهـــا، ويتلاعب بمعانيها، وإيقاع كلماتها ذكْرًا وحذْفًا، ويوجّه الموسيقا فيها كيفما يشاء؛ ليزيدَ من قوّة التّأثير في المتلقّي، فهو لا يستوي مع مَنْ لم يعرف ذلك، ولم يُوفّقْ إلى إتقان ما خفي. ونرى المجنـــونَ فيمـــا سبق يوجّه موسيقا كلماته في خدمة قافية أبياته، فقدّم (العينَ) وأخّر (مَلّت)، وحذف منها شبه الجملة (من البكاء).

ولنْ يتمَّ للشّاعر أسْر العين والأذن والفكر ما لْم يعرف جيّدًا كيف يوحّدُ بين مختلف العناصـــر في النّصِّ الشّعريّ، فيتلاحمُ لديْه كلُّ ما في النّصِّ من عناصرَ صوتيّةٍ موسيقيّةٍ ومعنويّة[٣]، فيحذف كلمـــةً ليركّزَ على ما يماثلها، و«كثيرًا ما كانتْ صور الحذف تدلُّ على التوتُّر النّفسيّ؛ لما تُحدثه مـــن تـــوتُّرٍ إيقاعيّ، ولا سيّما إذا رافقه جوٌّ من الغموض والإبهام؛ إذ يدلُّ عنْدئذ على اضطراب نفسيٍّ، وانفعـــالٍ وجدانيٍّ يصاحبه تلعْثمٌ وقلقٌ في تلوين العبارة الشّعريّة»[٤]. وعلى الرَّغْم من أنّه يُسْهِم في خلـــق قـــيَمٍ إيقاعيّةٍ قصيرةٍ ومتلاحقةٍ تُسرّع سَيْرَ النّغَمِ الموسيقيّ في الأبيات، إلّا أنّه يحيط النّصَّ بهالةٍ من الغمـــوض والإبهام، تحمل المتلقّيَ على التّريُّثِ قليلًا لمعرفة ما حَذف، وما لم يَحذف، وماذا قصـــد، وإلامَ أشـــار جميل في قوله:

(١) قيس بن ذَريح، **ديوانه**، ص ٦٠.

(٢) قيس بن الملوّح، **ديوان مجنون ليلى**، ص ٧١.

(٣) ينظر: عبد الفتاح صالح نافع، **الموسيقا في النّصِّ الشعري**، ص ٣٣.

(٤) ابتسام حمدان، **الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغي في العصر العباسي**، ص ٢٢١.

بَيْنــا حبــالٌ ذاتُ عِقْــدٍ لبثْنــةٍ أُتيحَ لهــا بعــضُ الغُــواةِ فحلَّهــا
فعُدْنا كأنّا لم يكــنْ بيننــا هــوًى وصار الذي حلَّ الحِبالَ هَوًى لهــا
وقالوا: نراها يــا جميــلُ تبــدّلتْ وغيَّرها الواشي، فقلتُ: لعلَّهــا[١]

فحذفُ الخبر في البيت الثّالث يُطلق العنان لخيال المتلقّي، ويحمله على أنْ يسأل نفسه أسئلة كثيرةً، فلعلّها تعود إليه، أو لعلّها تصدُّ كلام الوشاة، أو لعلّها تصدِّقهم فيما يقولــون، أو لعلّهــا جُنّــتْ، أو تظاهرتْ بالجنون... طوفانٌ من الأسئلة يشغل بالَ كلِّ مَنْ يسمعه، ولئنْ كان هذا الإيقــاع حســنًا يُسْهم في إيلاج المتلقّي إلى عالم النّصِّ الدّاخليّ، فإنّه يصرِفه عن إيقاع القافية، ويشغله عنها.

ومثله قول مجنون ليلى:

أَلَا حبّذا أطلالُ ليلى علــى البِلــى وما بذلَتْ لي منْ نــوالٍ وإنْ قلّــا
فما يتمادى العهْــدُ إلّــا تجــدّدَتْ مَودّتُها عندي وإنْ زعمتْ أنْ لا[٢]

لقد أسلفْنا القولَ: إنَّ العرب تنوِّع في كلامها، فتذكر في مقامٍ وتوجز في مقامٍ آخــرَ فتحــذف، ويبغي الشّاعر من وراء الإطالة أو الإيجاز جعلَ السّياق المعنويِّ للأبيات متلائمًا مع السّياق الموســيقيّ لها. والشّاعر هنا يعوِّل كثيرًا على الحذف؛ ليُكسبَ إيقاعه خفّةً ولطافةً، ولأنّه لا يختلف الحــذف في مهامه عن الذّكر، فإنّه يعبِّر عن حالة نفسيّة، قد تكون حزنًا وألــمًا جعلا الشّاعر في ضيقٍ من العيش وضَنَك، وقد تكون خوفًا وحذرًا، لكيلا يعرفَ أحدٌ المعنى المقصود، وإلّا ظهر أمر الشّاعر، واكْتُشــف سرّه، وفي كلا الحالتين يقوّي ثقةَ المتلقّي بمبدع النّصّ، ويجدِّد نشاطه، فيندفع إلى التّقصّي، واستكشاف كنْه المعنى.

فضلاً عن القيمة التعبيريّة للحذف فإنَّ له شأنًا آخر مع الإيقاع، يتجلّى في تخليص الكــلام مــن حرف، أو اثنين، أو أكثر، حفاظًا على التّنغيم الصّوتيّ والتماثل الإيقاعي؛ كما في قول المجنون: (وإنْ زعمتْ أنْ لا)، فموقعُها في النّفس حسَنٌ، ولكنّه لم يُوفَّقْ في حذفه كلَّ التوفيق؛ لأنّه أدركَ غايتــه في الحفاظ على الإيقاع، وقصّرَ في الحفاظ على المعاني، وفي جعْلها واضحةً في ذهــن المتلقّــي، فــ(إنْ زعمتْ أنْ لا) كلامٌ تامُّ إيقاعُه، ناقصٌ معناه، فلا يدري المتلقّي ما المقصودُ به، أتزعم ليلى أنَّ المجنون

(١)جميل بن معمَّر، **ديوان جميل بثينة**،ص ١٥٠.

(٢) قيس بن الملوّح، **ديوان مجنون ليلى**،ص ١٨٣.

لن يجدِّدَ عهد الوصل، أم أنها لن ترضى بوصله بعد القطيعة، أم أنّها أخذتْ عهدًا على نفسها ألّا تجدِّدَ عهدَها معه، فهو كلامٌ يثير الشكَّ، ويحمل معنيين متقابلين هما:

- تجديدُ جميل ميثاقَ عهده.

- عدمُ تجديدها العهدَ؛ لتشكيكها في صدْق كلامه.

إنَّ البلاغةَ أمرُها عجيبٌ، تارةً تكونُ بالحذف والإيجاز، وتارةً تكونُ في الذّكر والإطناب، وإنَّ أمرَها لمحيّرٌ حقًّا، وإذا علم المبدع أنَّ الذِّكر يؤدّي أهدافًا معنويّةً وموسيقيّةً فإنّه لا يستطيع الحذْفَ والإتيانَ به، بلْ يُطيل في كلامه، فيذكر. ومهما يكنْ من أمر، فإنَّ الذّكر في الشعر كثيرٌ جدًّا، ومحالٌ أنْ نُحيط به، بَيْد أنّنا نوجز، فنقول: للذِّكْر أهدافٌ متنوّعة، كالتلذّذ بالاسم المذكور، في مثل قول قيس بن ذَريح:

عِيدَ قيسٌ من حبِّ لُبْنى، ولُبْنى ... داءُ قيسٍ، والحبُّ داءٌ شديدُ

وإذا عادَني العوائدُ يومًا ... قالتْ العينُ: لا أرى مَنْ أُريدُ[١]

فهو يتدرَّج بإيقاع بيته ومعانيه؛ ليظهرَ العلاقة الجدليَّةَ بين حبِّه ومعاناته، ويكشفَ عن السَّبب المنطقيِّ لتلك العلاقة، فهو يحبُّ، والحبُّ داؤه، ولبنى هي الدَّاءُ والدَّواء؛ فهي الدَّاء إنْ قطعتْ وهجرتْ، وهي الدَّواء إنْ حنّتْ فوصلتْ، وكلّما لاح لقيس أملٌ تبدَّدَ قبل تحقّقه.

وقد تغدو المحبوبةُ بمنزلة الأنفاس، ويجري حبُّها في القلب مجرى الدَّم في الوريد. يقول جميل بثينة:

وأوّلُ ما قادَ المودّةَ بيننا ... بواد بغيضٍ يا بُثينَ سبابُ

وقلْتُ لها قولًا فجاءتْ بمثله ... لكلِّ كلامٍ يا بُثينَ جوابُ[٢]

فجميلٌ لا يستغني عن بثينة، لا في حلمه ولا في يقظته، وهو يعيد ذكْر اسمها تأكيدًا منه على شدَّة تعلّقه بها، ممّا يفرِّغُ شُحنةً عاطفيّةً لا زالتْ تجيش بها أنفاسه. ويُلاحظ المتلقّي من تكرار (يا بثينة) التذلّلَ وطلبَ الاسترحام، عسى أنْ يحنَّ قلبُها، فتعفو عنه، وتصفح.

ثانيًا: التَّعريف والتَّنكير:

---

(١) قيس بن ذَريح، **ديوانه**،ص ٤١.

(٢)جميل بن معمَّر، **ديوان جميل بثينة**،ص ٢٨.

ينوِّعُ الشُّعراء في استخدام الأساليب، فمن وصلٍ وفصلٍ، إلى ذكْرٍ وحذف، إلى تعريف وتنكـير. ويُعدُّ الأخير لونًا جميلًا من ألوان التّنغيم الموسيقيّ.

وليست القضيّة هوًى يشتهيه المبدع، فيعرِّف متى شاءَ وينكِّر متى شاء، وإنّما هي البلاغة، والمقدرة الموسيقيّة. فالتّنكير في هذا الموطن يزيد الإيقاع حُسنًا وجمالًا؛ إذْ يُطلِق مجرى الصّوت فيجعلُه مفتوحًا لا تحدّه قيود، وإذا بدا التّنوين زيادةً في النطق فهو يشبه النون السّاكنة، وله تأثيره في الـوزن؛ إذ يتمِّمُـه ويحافظ عليه، كما يُسهِم التّنكيرُ في إغناء الإيقاع الشعريِّ من جانبين: الأوّل منهما: إيحائيٌّ معنـويٌّ يضفي على الكلمة نوعًا من الغموض والإبهام، والثّاني منهما: ماديٌّ صوتيٌّ يتجلّى في التّنـوين الـذي يترك ترجيعًا صوتيًّا يرفع من وتيرة الإيقاع(١).

وللتنكير وقعٌ خاصٌ في قول مجنون ليلى:

فيا ساكنِي أكنافِ نخلـةَ كلُّكُـمْ ... إلى القلبِ من أجلِ الحبيبِ حَبيـبُ
أظلُّ غريبَ الـدّار في أرضِ عـامرٍ ... ألَا كُلُّ مهجـورٍ هنـاك غريـبُ
فلا خيرَ في الدنيا إذا أنتَ لم تَـزُرْ ... حبيبًا و لم يطرَبْ إليكَ حبيـبُ(٢)

تتميَّز (حبيبُ، غريبُ، حبيبًا)، ولا سيّما الأخيرة، بإيقاعٍ صوتيٍّ يميِّزها عمّا سواها، والسرُّ في ذلك أنَّ الفؤاد لا يُنكر ما في أبيات المجنون من تعميمٍ أو إبهام «يوقِعُ السّامع في حيرةٍ وتفكرٍ واستعظامٍ لمـا قرع سمعه، فلا تزالُ نفسه تترع إليه، وتشتاق إلى معرفتِهِ والاطّلاعِ على كنـه حقيقتـه»(٣)، فـإذا تمّ الكلام، وعرف المتلقّي المقصودَ منه، كان تأثيرُه في النَّفس أبلغ.

ويقول قيس بن ذَرِيح:

ماتـتْ لُبيْـنى فموتُهـا مـوتي ... هلْ تنفعَنْ حسْـرةٌ علـى الفـوْتِ
وسوف أبكـي بكـاءَ مكتئِـبٍ ... قضى حياةً وجدًا علـى ميْـتِ(٤)

---

(١) ينظر: ابتسام حمدان، **الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغي في العصر العباسي**، ص ٢٣١.

(٢)قيس بن الملوّح، **ديوان مجنون ليلى**،ص٤٤.

(٣)يحيى بن حمزة العلوي، **الطراز "المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز"**، ص ٧٨.

(٤) قيس بن ذَرِيح، **ديوانه**،ص ٣٥.

فنكّرَ (حسرةٌ، حياةً، وجدًا)، فعمّ معناها واتّسع، ممّا حدا بالمتلقّي إلى أنْ يتبيّنَ ما تخفيه، وإذا اشتدّ ذهنه في طلب المقصود تبيّنَ له أنّ التّنوينَ في هذه الكلمات عِوَضٌ عن كلمة محذوفة، وهي (الإنسان)، فلا ينفع الميّتَ حسرةُ الإنسان، ولا ينفع شوقَ المحبِّ وَجْدُه، فيعرف المتلقّي وقْتئذٍ معنى ما نكّره المجنون، وتتحوّلُ ظنونه إلى يقين، فيُسَرُّ، ويرضى بما حصّلت نفسُه.

وإذا كان التذوّق الجمالي «هو الإحساس بالجمال، والقدرة على تمييزه، وتختلف هذه المقدرة من متلقٍّ إلى آخر حسب ثقافة كلِّ واحدٍ وتجاربه الفنّيّة، وخبرته الحياتيّة»[(١)]؛ فإنّ المتلقّي يختلف تذوُّقه لقول مجنون ليلى:

وكَمْ زفرةٍ لي لو على البحرِ أشرقَتْ لأنشفَهُ حرٌّ لها ولهيبُ
ولو أنّ ما بي بالحصا فَلَقَ الحصا وبالرِّيحِ لم يُسمَعْ لهُنَّ هُبوبُ[(٢)]

فلو أشرقتْ زَفَرَاتُهُ على بحرٍ متلاطم الأمواج لَجَفَّ ماؤه من شدّةِ لهيبها، بل لو أصاب الصخورَ الصّمّاء ما أصابه لانفلقت من شدّةِ ما به. وقد عرّفَ المجنون (الحصا) مرّتَينِ تهويلًا وتعظيمًا لما يلاقيه، ونراه قد نجح في توجيه موسيقا كلماته للتعبير عن مكنونات نفسه.

ثالثًا: الخبر والإنشاء:

يلوّنُ كلُّ شاعرٍ إيقاعَ أبياتِه بأسلوبه الخاصّ؛ فمنهم من أحبَّ علم البديع، فصرّعَ وجانَس، وجاءت موسيقا أبياته رنّانة، ومنهم من فضّلَ علم المعاني ومالَ إليه، موقنًا أنّه يثير المتلقّي ويحرّكُ عواطفه ومشاعره، فاعتمد عليه.

وما من شكٍّ في أنّ نبرة المتكلِّم عندما يسرد خبرًا تختلف عنها عندما يأمر وينهى، فهناك إيقاعٌ هادئٌ ومنساب، وهنا إيقاعٌ عنيف؛ لارتفاع حدّةِ صوته. ومن العلاقة الجدليّة بين الخبر والإنشاء نحسُّ في الأبيات إيقاعًا قد يكون صاعدًا، أو هابطًا، أو نَبْرِيًّا، أو سوى ذلك[(٣)].

أ) **الإيقاع الصّاعد:** نجد لهذا النوع أمثلةً كثيرة، منها قول عمر بن أبي ربيعة:

طربْتَ وطاوعْتَ الوشاةَ وبيّنتْ شمائلُ من وَجْدٍ ففيمَ التجرُّمُ[(١)]

(١) محمّد عزّام، **بنية الشعر الجديد**، ص١٦٢.

(٢)قيس بن الملوّح، **ديوان مجنون ليلى**،ص ٤٥.

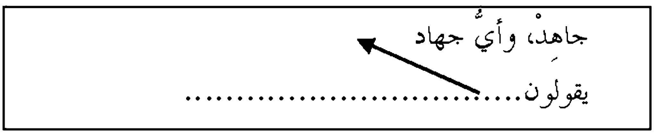
(٣) للتوسع ينظر: ابتسام حمدان، **الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغي في العصر العباسي**، ص ١٨٦ وما بعدها.

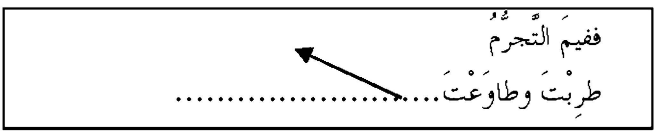
فكلماتُه متماسكةٌ، يأخذ بعضها برقاب بعض، ليس فيها من التَّنافر شيءٌ، يتدفّق النغم الموسيقيُّ فيها من كلمة إلى أخرى، متدرّجًا من الهدوء (طربتَ، طاوعَت، بيِّنتْ، شمائل، وَجْد)، ولا زال يرتفع شيئًا فشيئًا وصولًا إلى القمّة في قوله: (ففيمَ التَّجرُّم). ويرجع سببُ ذلك إلى الجملة الاستفهاميَّة التي تتضمَّنُ معنى الاستنكار، فأنتَ من بدأ صاحبه باللَّوم والعتاب، وأنتَ الذي سمعتَ كلام الوشاة، فلمَ تشتكي من هجري؟ ألسْت المذنبَ أوّلًا؟ أقبلْ فأخبرْني بما فعلتُ، أو انتظر منّي قطيعةً لا صلةَ بعدها.

ومثلُه قولُ جميل بثينة:

يقولونَ: جاهِدْ يا جميلُ بغَزوةٍ ... وأيُّ جهادٍ غيرَهُنَّ أريدُ(٢)

فقد بدأ الإيقاعُ هادئًا مع الجملة الخبريَّة المسندة إلى ضمير الغائب، ثمّ ارتفعت حدّة الإيقاع، واستقرَّ ارتفاعُها (جاهِدْ، يا جميلُ، أيُّ جهاد)، فلا شيءَ ينفع مع جميل، لا التَّرغيبُ ولا التَّرهيب، عقيدتُه مرتبطةٌ بالنساء، ومتعلّقة بحبِّ إحداهنّ، إنْ صَلُحَتْ صَلُحَ حالُه معها، وإنْ فسدَت فسدَ حالُه معها، وهو راضٍ في جهاده بالحبِّ، مطمئنٌّ إليه، لا يبغي عنه بديلًا. ولعلَّ الرسم الآتي يوضّح الإيقاع في المثالين السَّابقين:





ب) الإيقاع الهابط: ومنه قول مجنون ليلى:

ألَا أيُّها النُّوّامُ ويحَكُمُ هبُّوا ... أُسائلكم: هل يقتلُ الرَّجُلَ الحُبُّ

فقالوا: نعم حتّى يَرُضَّ عظامَه ... ويتركَهُ حيرانَ ليس له لُبُّ

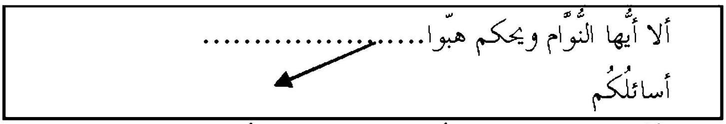
---

(١)عمر بن أبي ربيعة، **شرح ديوانه**، ص ٢١٤-٢١٥. **طربت**: الطَّرَبُ: خِفَّةٌ من حزن أو فرح. **الشمائل**: الطِّباع. **الجُرْم**: الذنب.

(٢)جميل بن معمَّر، **ديوان جميل بثينة**،ص ٦٨.

فيا بعلَ ليلى كيف يُجمـــع شملُنـــا لديَّ وفيما بيننا شُـــبّتِ الحـــربُ(١)

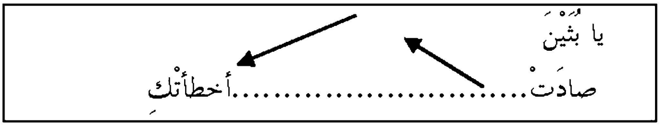
إنّ النّاظر في قوله: (ألا أيُّها النُّوّامُ وَيْحَكُمُ هُبُّوا) يجدُه ذا إيقاعٍ مرتفعٍ، فيه عنـــفٌ وقـــوّةٌ، فكلُّـــه إنشاءٌ، ويزيدُ من قوّةِ إيقاعه التّضعيف، وصيغُ المبالغة، ولا يلبثُ أنْ يهدأَ شيئًا فشيئًا. وعلى الرّغْم من الاستفهام في قوله (أسائلكم هلْ يقتل الرجلَ الحبُّ؟) فإنّه ذو إيقاعٍ أهدأُ من سابقه، ففيه لَطافةٌ ولـــينٌ ورقّةٌ، ثمّ هدأتْ موسيقاه في البيت الثّاني، وكأنَّ الشّاعر به مَسٌّ من الشّياطين، أو ضرْبٌ من الجنـــون، دعاه إلى إيقاظ قومه بهذه الطّريقة الـــمُفْزِعة، ثمّ ما لبثَ أنْ هدأ رَوْعُه، وزالتْ حَيْرَتُه، عندما تبيَّنَ لـــه أنَّ غيره قد يُحِسُّ بما يمرُّ به، فشعرَ بإنسانيَّته، فهو إنسانٌ مثلهم، يحبُّ كما يحبّون، ويحنُّ إلى ما يَحنُّون إليه، ولكنّه يتألّم أكثرَ ممّا يتألّمون. وأمّا الإيقاع في هذا النّوع فيمثّله الرّسم الآتي:



جـ) الإيقاع النَّبْريّ: وفيه نوعان: نبرُ شدّةٍ وارتفاعٍ، ونبرُ هـــدوءٍ وانخفـــاض. **فنـــبر الشِّـــدّة والارتفاع** موجودٌ في قول جميل بثينة:

صادتْ فؤادي يا بُثَـــينَ حبـــالُكُم يوم الحَجُونِ وأخطأَتْك حبـــائلي(٢)

فقد بدأتْ الموسيقا فيه هادئةً في (صادت)، ثمّ ارتفعتْ في (يا بُثينَ)، ثمّ عادتْ إلى المستوى الـــذي بدأتْ به في قوله: (أخطأَتْكِ)، وهكذا بقيت النغمة في صعودها وهبوطها منسجمةً مع المعـــنى، فـــإذا انتهى المعنى هبط الصّوت وأشعرَ بانتهائه، وإذا كان للمعنى بقيّةٌ صَعِدَ الصّوتُ وأشعرَ السّامعَ بوجوب انتظار البقيَّة، وما ارتفع عند (يا بُثينَ) إلّا لِما تثيره في نفس جميلٍ من ذكريات، وما تحرِّكه في قلبه من عواطف. ولعل الرّسم الآتي يبيّن ما قصدناه:



وأمّا **نبر الهدوء والانخفاض** فنجده في قول قَيْس بن ذَرِيح:

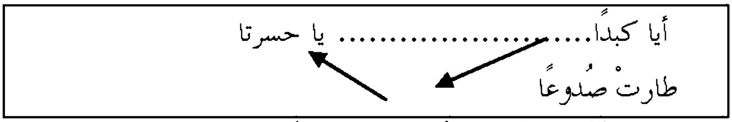
أيَا كبِدًا طارتْ صُـــدوعًا نوافـــذًا ويا حسرتا ماذا يُغَلْغِلُ في القلبِ(١)

(١) قيس بن الملوّح، **ديوان مجنون ليلى**،ص ٢٤٥.

(٢)جميل بن معمّر، **ديوان جميل بثينة**،**الحُجون**: جبل بأعلى مكة.

إنَّ الموسيقا في قول قيسٍ تابعةٌ للمعاني، تتغيّر بتغيُّرها، وتتبدّل بتبدُّلها، فإذا كانت المعاني آمنةً مطمئنّةً استقرّتْ معها الموسيقا، وسارتْ بخطٍّ يساويها، وإذا كانتْ المعاني قاسيةً مضْطربةً اضطربتْ معها الموسيقا وسارتْ في خطٍّ متفاوت، صعودًا وهبوطًا. ولهذا نجدُ الموسيقا في البحر الواحد تتغيّرُ من بيت إلى آخرَ، بل من شطرٍ لأخيه، ومنْ يقرأُ بيت قيسٍ السّابقَ يجدْ الإيقاعَ قدْ بدأَ فيه قويًّا ومرتفعًا يدلُّ على خوفٍ دفين، وقلقٍ نفسيٍّ عنده، ولا تلبث أنْ تتغيَّرَ الحالُ بعد ذلك، فأُبدلتْ بخوفها أمنًا واستقرارًا، وصارتْ تتفاوت في البيت الواحد.

والحقُّ أنَّ الشّاعرَ يتصرَّفُ بالوزن الشعريِّ الذي سيقتْ عليه كلماته، ولا يعتمد عليه في كلّ موسيقاه، بلْ يلجأُ إلى الموسيقا الدّاخليّة للأبيات، ويتفنَّن بها أيّما تفنُّن؛ لدفع الملل أو السآمة التي تبعثها الموسيقا الخارجيّة، وقد أحسن في ذلك وأجاد. ونوضّح ذلك في الرّسم الآتي:



إنّه يعزف نغمةَ ألحانه على قيثارة النَّفْس والرّوح، ويُضفي عليها شيئًا من أحاسيسه ومشاعره، فتصيب قلب المتلقّي بأصنافٍ من الفتنة، وتنفث في رَوْعَة أبياته نغمًا سحريًّا مختلفًا ألوانُه، شدّةً ورخاوة، تارةً في ارتفاعٍ وصعود (أيا كَبِدًا، ويا حسرتا، وماذا يغلغل)، وتارةً في هدوءٍ وهبوط (طارتْ صدوعًا)، وتُحقّقُ هذه النّغمةُ في نفس المتلقّي ما يصبو إليه قيسٌ من لذّةٍ موسيقيّة، ومتعةٍ في تذوُّق معاني القلق والعواطف الجيّاشة.

ويُعَدُّ التفاوت بين الخبر والإنشاء المصدرَ الوحيد الذي يختزل الدّلالات التي حمّلها قيسٌ بيتَه، وكلّفَ بها إيقاعه؛ ليعبّرَ عن همِّه وقلقه كلّما ارتفع، ويعبّرَ عن هدوئه واستقرار نفسه كلّما هبط.

و لم يكن الشُّعراء يلتزمونَ ما سبق في القصيدة، فقد يأتي إيقاع البيت مستويًا، وكثيرًا ما يسلك الشّاعر خطًّا إيقاعيًّا هادئًا إذا كانتْ الجُمَلُ فيه خبريّةً كلُّها أو إنشائيّة.

رابعًا: التّقديم والتّأخير:

التّقديم والتّأخير لعبةٌ فنّيّةٌ يلجأ إليها الشّاعر بطرقٍ شتّى، فتارةً يأتي به على نيّة التّأخير؛ كالخبر إذا قُدّمَ على المبتدأ، والمفعولِ على فاعله، وتارةً يأتي به ليس على نيّة التّأخير؛ كأنْ يعمدَ إلى اسمين يصلح

(١) قيس بن ذَرِيح، **ديوانه**، ص ٢٦. **الصّدْع**: الفُرْقة.

كلاهما أنْ يكون مبتدأ وخبرًا؛ كـ(زَيْدٌ المنطلقُ)[١]. ولا يفعله الشُّعراء عبثًا؛ لأنَّ التَّقديم أو التَّأخير لا يأتي بلا معنًى يرافقه، فله أغراضٌ بلاغيَّة، منها:

أ) **التخصيص** كقول قيس بن ذَرِيح:

عليها سلامُ اللهِ ما هبَّتِ الصَّبا   وما لاحَ وَهْنًا في دجى اللَّيْلِ كوكبُ
فلستُ بمُبتاعٍ وِصالًا بوَصْلِها   ولستُ بمُفْشٍ سِرَّها حينَ أغضبُ[٢]

فمنذ البدايةِ يدُقُّ قيسٌ ناقوسًا ينبِّهُ المتلقِّي؛ لأنَّ التَّقديم والتَّأخير بلا هدفٍ جهلٌ، وضربٌ من الجنون، فأصل الكلام أنْ يقول: سلامُ اللهِ عليها، ولكنَّ قيسًا بدَّلَ ترتيبَ الكلمات، فقدَّم (عليها) وأخَّرَ (سلامُ اللهِ)، ولا تثريبَ عليه في ذلك؛ فقواعد اللُّغة تسوِّغ له فعل ما قد فعل، ولا سيّما أنَّ التَّقديم هنا لم يأتِ عبثًا، بل توخَّى قيسٌ منه تخصيص السَّلام على المحبوبة من دون غيرها، ثمَّ إنَّ ضرورةً موسيقيَّةً اقتضتْ أنْ يتحرَّى قيسٌ ما تحرَّاه، فقدَّمَ (عليها) وأخَّر (سلامُ اللهِ)، ولو لم يفعل ذلك لما تمَّ له شعرٌ، ولا استقام له وزن، ولوقع فيما لا يخفى من البشاعة والشناعة.

ب) ومن الأغراض البلاغيَّة للتَّقديم والتَّأخير **بيان الحال وإظهارُ الإنكار**؛ كما ورد في قول جميل بثينة:

فيا حُسنَها إذْ يغسِلُ الدمعُ كُحْلَها   وإذ هي تُذْري الدَّمْعَ منها الأناملُ
عشيَّةَ قالتْ في العتابِ: قتلْتني   وقتْلي بما قالتْ هناكَ تُحاوِلُ
فقلْتُ لها: جودي، فقالتْ مجيبةً:   أَلِلْجدُّ هذا منْكَ أم أنتَ هازِلُ[٣]

لأنّه ليس من شِيَمِ الشَّاعر أنْ يقدِّم، ويؤخِّر في كلماته كيفما اتّفق؛ فإنَّه يتبوَّأ لها مقامًا يناسبها في كلِّ مرّة، ففي قول جميل: (أَلِلْجدُّ منك هذا أم أنتَ هازلُ) لفتةٌ لطيفةٌ تستحقُّ أنْ يقف الدّارسُ عندها، فقد عَدَلَ من (أهذا جدٌّ) إلى (أَلِلجدِّ هذا)، توخِّيًا للإيقاع، وطلبًا للمعنى؛ ليدلَّ على لجاجة الشَّاعر في أمره، وشدّة استنكار المحبوبة لطلبه، تتساءل: أَمِنَ المعقول أنْ يكونَ ما قاله جميلٌ جِدًّا أم لَعِبًا، وإذا

---

(١)عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص ١٠٦-١٠٧.

(٢) قيس بن ذَرِيح، **ديوانه**،ص ٢٥. **الصَّبا**: ريح تهب من جهة الشرق. **الوَهْن**: منتصف الليل.

(٣)جميل بن معمَّر، **ديوان جميل بثينة**،ص ١٥٤.

وصل المتلقّي إلى نهاية الشَّطْر علم أنَّ وجهًا من شكوكه قد تحقّق، وتبيَّنَ له تعجُّبُ المحبوبة من طلبه، وشدَّة استنكارها له.

جـ) ومن المعاني التي يفيدها التَّقديم **مفاجأة المتلقّي**، فالتَّقديم والتَّأخير ضربٌ من الفنون الكلاميَّة يلجأ إليه أصحابُ الفصاحة والبلاغة، ويبيِّنُ قدرة الشَّاعر على التَّصرُّف في أساليب لغته، وتسخير طاقاتها الموسيقيَّةِ لخدمة المعاني، وهما يدنوان بالمتلقّي من الحقيقة، ويجعلان المعاني حينئذٍ أكثرَ دقَّةً وصوابًا، إنَّهما يقوّيان المعاني، ويساندانها، ويؤكّدانها، إضافةً إلى مفاجأة المتلقّي بما قاله. يقول جميل بثينة:

هي البدرُ حسنًا والنّساءُ كواكبٌ وشتّانَ ما بينَ الكواكبِ والبدرِ

لقد فُضّلتْ حُسْنًا على النّاس مثلما على ألفِ شهرٍ فُضِّلتْ ليلةُ القدرِ(١)

فلو لم يقدِّمْ شبه الجملة (على ألف شهرٍ) لضعُفتْ في النُّفوس قوَّتُها، وصارتْ باهتةً، شأنُها كبقيَّة المعاني المطروقة، ولكنَّه أراد توكيدَ فضلها، وتمييزَها على ما سواها، فقدَّمها وأخَّر (فُضّلَتْ ليلةُ القدر).

إنَّ الشَّاعر الحريصَ على استخراج المعاني من أوكارها يقدِّم ما يستوجبه السياق، والذي أغرى جميلَ بثينةَ بالتَّقديم هنا قيمتان: قيمةٌ تعبيريَّةٌ متمثّلةٌ في توكيد المعنى الذي يقتضيه الحال، ويستوجبه المقام، وقيمةٌ موسيقيَّةٌ متمثّلةٌ في الحفاظ على التَّنغيم الصَّوتيِّ الذي تلين له القلوب؛ لما يخلِّفُهُ فيها من متعةٍ تتجلّى في مخالفة ما قد علِق في الأذهان، ففاجأه بـ(على ألف شهرٍ) ثمّ أتبعه بـ(فُضِّلَتْ ليلة القدر)، ولو قال: فُضِّلَتْ ليلة القدرِ؛ لتمكّن المتلقّي من معرفة بقيَّة الكلام، عندها يَبْهَتُ المعنى وإيقاعه في ذهنه.

وقد تكون **الغاية من التَّقديم والتَّأخير موسيقيَّة**، كما في قول جميل بثينة:

فلا أنا أرجو أنْ نعيشَ سويَّةً ولا الموتُ فيما قد شَجاها يُريحُها

ألا ليتنا نَحيا جميعًا فإنْ نَمُتْ يوافي لدى الموتى ضَريحي ضَريحُها(٢)

فلو قدَّم (ضريحُها) على (ضَريحي) لقطع الصِّلَةَ بين كلامه والوزن الذي بُني عليه، ومزّقها كلَّ مُمزَّق، فتتطاير المعاني المرجوَّة، وتتساقط، وتنبَتُّ العلاقةُ بين النَّصِّ ومتلقِّيه؛ لأنّه يُفقدُهُ ما كان يرومُ

(١)**المصدر السَّابق**،ص ٩٩.

(٢)جميل بن معمَّر، **ديوان جميل بثينة**،ص ٥١.

من متعة موسيقيّة ومعنويّة، فبتأخيره (ضريحُها) اكتسبتْ النّغمة الموسيقيّةُ حُلّةً بهيّة؛ لموافقتها القافية ورويّها، وازدادت القيمة المعنويّةُ وضوحًا في ذهن المتلقّي، وإلّا فمن الأفضل أنْ يتبَعها بعد الموت كما تبِعها قبله، ولكنّ الأمانيّ قائمةٌ ما دام جميل حيًّا، فيا ليتَها تلاحقه بعد الموت، فيأباها، أو ترجوه فيرفضُها، وقد أُعجبتْ النُّفوس بموسيقا أبياته لمناسبتها القافية، وانصباب معانيها في القلوب انصبابًا.

ومثلُه قولُ عمر بن أبي ربيعة:

منعَ النّومَ عينَكَ الإدّكارُ   من حبيبٍ شطّتْ به عنكَ دارُ
ولقدْ قلْتُ زاجرًا لفؤادي   لو نهاهُ عن حبِّها الإزدجارُ[(١)]

يتوخّى عمر من تقديم (عينَكَ) على (الادّكار) أمرين، كلاهما غايةٌ في الجمال: أوّلهما: تبيان ما ألمَّ بعينه من قلقٍ وأرق، وثانيهما: التصريع، وليس الإيقاع هنا سحرًا يخدعُ فيزيغُ الأبصار، فهو أمرٌ حقيقيّ، وإذا تذوّقَ المتلقّي ما فيه من قوّةٍ أو متانة جعله يغلّبه على كثير من أصحاب البيان.

وقد وُفِّقَ عمر بتقديم المفعول به وتأخير الفاعل في إبراز أحاسيسه الدّاخليّة، فاستطاع أنْ يبيّنَ لنا ما يشعر به من همٍّ وتسهيد، وما يعانيه من ألمٍ وحزن ألمّا بقلبه، فكمْ من تذكُّرٍ مزّقَ أحاسيسه تمزيقًا، وجعله يتغنّى بعذابه، وينغّمُ بموسيقا كلماته، فيصرِّعُ في البيت الأوّل، ولن يفوت هذا إلّا مَن جعل الله على قلوبهم أكنّة، أو في آذانهم وَقْرًا.

ومثلُ ذلك قوله:

وكلانا ولو صَددْتُ وصَدّتْ   مستهامٌ به منَ الحُبِّ حسْبُ
لو علمْتِ الهوى عَذرْتِ، ولكنْ   إنّما يعذُرُ المُحِبَّ المُحِبُّ[(٢)]

فلم يحملْه على ترك الأصل ضرورةُ وزن، ولن يضرّهُ شيئًا المحافظةُ على ترتيب الجملة، ولكنّ ما جعله يحيدُ عن ذلك مراعاةُ التّناسب الصّوتيّ للقافية، أو الحالة الموسيقيّةِ التي تقتضيها حركة الرويِّ، ففعل ما لا بُدّ منه؛ ليكسبَ رضى محبّيه.

---

(١)عمر بن أبي ربيعة، **شرح ديوانه**، ص ١٦٤. **الإدّكار**: التّذكُّر. **والإزدِجار**: الانتهاء. وقد قُطِعت الهمزتان هنا لضرورة الوزن.

(٢)**المرجع السّابق**،ص ٤٤٠.

وللكلمات في اللُّغة العربيَّة «مَزِيَّةٌ تجعلها قابلةً للتَّقديم والتَّأخير في كلِّ وزن من أوزان البحور؛ لأنَّ علامات الإعراب تدلُّ على معناها كيفما كان موقعها من الجملة المنظومة، فلا يصعب على الشَّاعر أنْ يتصرَّف بها دون أنْ يتغيَّر معناها»(١)، والشَّاعر يتحرَّى من كلامه معنًى لا لُبْسَ فيه، ولا إبهام، كما في قول قيس بن ذَرِيح:

طمعْتَ بليلـــى أنْ تَريــعَ، وإنّمـــا ... تُقطِّــعُ أعنـــاقَ الرِّجـــال المطـــامعُ
كأنَّــــكَ لم تَقنَــــعْ إذا لمْ تلاقِهـــا ... وإنْ تلقَها فالقلبُ راضٍ وقـــانعُ(٢)

فهو مصحوبٌ بنغمة موسيقيَّة موقّعة، هي عمادُ الإيقاع وقوامُه، فقد قرَّبَ قيسُ اللِّقاء بعـــد نفيه، فجمع بين المتناقضَيْن، وأخَّرَ القناعة، وباعد بينها وبين نقيضها؛ ليثبت في ذهن المتلقِّي أولُ الكلام وآخرُه، ولم يكن الأمر رصفًا للكلمات جنبًا إلى جنب، ونُطْقُ هذه قبل تلك، بل إنَّ الأمر يتعدَّى ذلك ليشمل المعنى من جهة، والتوقيعاتِ الصَّوتِيَّةَ من جهة أخرى.

وأفضلُ منه قول جميل بثينة:

تفرّق أهلانـــا بُثَـــيْنَ، فمـــنهمُ ... فريقٌ أقاموا واســـتمرّ فريـــقُ(٣)

فقد بنى الشَّطْر الثَّاني بناءً هندسيًا متقنًا، فقدَّم فريقًا وأخَّر فريقًا، لينتهي الشَّطْر بما ابتدأ به، وليصبح متوازنًا فرّق بين الاسمين (فريق) و(فريق)، وجمع بين الفعلين (أقاموا) و(استمرّ)، فيغدو الشَّطْر مؤلَّفًـــا من (اسم وفعل وفعلواسم)، وهو بذلك يحاول أنْ يزيل الرَّتابة عن شعره، ويضفي عليه لونًا جديدًا من الحياة، فهو ذو سطوةٍ قويَّةٍ على شعره، وهو من يصنعه ويقوده؛ لذا يحقُّ له أنْ يتصرَّف فيـــه تقـــديمًا وتأخيرًا كيفما شاء، وليس الأمرُ بيَدِ العَروض؛ إذْ ليس له على جميلٍ من سلطان، ولم تكن الغاية مـــن التَّقديم والتَّأخير فرضَ سيطرة جميلٍ على البيت، وإبرازَ مقدرته الفنيَّة في تطويع الكلمـــات للميـــزان العروضي؛ لأنّه لو قال: (أقام فريقٌ واستمرَّ فريقُ) لم يَضُرَّ الوزنَ شيئًا، بل إنَّ الغاية من ذلـــك جماليَّـــةٌ تُظهر حرصَ جميلٍ على رونقِ الإيقاع، وبراعة موسيقاه.

وليس كلُّ مَنْ قدَّمَ وأخَّر أجاد، ولئنْ كان التَّقديم والتَّأخير جيّدًا في مواضعه، حســـنًا إنْ أصـــاب إحدى مقاصده، فقد يصادفُ موقعًا لا يتحقّق فيه للشَّاعر مرادُه؛ كما في قول جميل بثينة أيضًا:

---

(١) عباس محمود العقاد، **اللُّغة الشَّاعرة**، ص ١٩.

(٢) قيس بن ذَرِيح، **ديوانه**، ص ٥٨. **تريع**: تعود.

(٣) جميل بن معمَّر، **ديوان جميل بثينة**، ص ١٤٣. **استمرّ**: هنا بمعنى ذهب.

ويحسبُ نِسوانٌ من الجهلِ أنَّني إذا جئْتُ إيّاهنَّ كنتُ أريدُ(١)

فـ(إيّاهُنَّ) تُربِكُ المتلقّي، وتحمّله جُهْدًا فكريًّا هو في غنًى عنه، أهي مفعولٌ به لـ(جاء)، أم لـ(أريد)؟ ويبدو أنَّ الشّاعر لم يفعلْ هذا إلّا لمناسبة الوزن العروضيّ، ولبئس ما فعل؛ لخلوِّه من التّناسب والانسجام اللّذَيْنِ يُنشدُهما الشُّعراء، فقد غدت النغمةُ الموسيقيَّةُ واهيةً؛ لأنّها لا تثير انتباهًا أو تحرّك مشاعرَ سوى إبراز الذّات، والتّفاخر بها، وهو معنًى قد لا يستسيغه المتلقّي العربيّ، لبُعده عن صفات الموضوعيّة.

خامسًا: الوصل والفصل:

يعبِّر **الوصل** عن معانٍ نفسيَّة دفينة، بغضِّ النّظر عمّا تفيده حروفه من معانٍ ذكرها القدماء؛ كالتّرتيب من غير تراخٍ في الفاء، أو التّرتيب مع التّراخي في (ثُمَّ)، أو الشكِّ والاختيار في (أو)، أو الإشراك في الحكم الذي يقتضيه معنى الواو(٢)، فلهذه الحروف قيمةٌ موسيقيَّةٌ تتجلّى في تسريع الإيقاع أو تبطيئه، أو جعله وسطًا بين هذا وذاك، وقد تتكاتف مع القافية لإنجاز إيقاعٍ بديع.

ولأنَّ النَّفس البشريَّةَ توّاقةٌ إلى إدراك مكامن الجمال في الفنِّ عامّةً، وفي الشعر خاصّةً، يغدو همُّ المبدع المحافظة على هذا الجمال من خلال المحافظة على الصِّلة بين موسيقا البيت الشعريِّ ومعناه، ولا غرابة أنْ نجده يلجأ إلى الوصل بالواو في مثل قول مجنون ليلى:

متى يَشتفي منكِ الفؤادُ المعذَّبُ وسَهْمُ المنايا من وِصالِكِ أقربُ
فَبُعْدٌ ووَجْدٌ واشتياقٌ ورَجْفةٌ فلا أنتِ تُدنيني ولا أنا أقربُ
كعصفورةٍ في كفِّ طِفلٍ يَزُمُّها تَذوق حياضَ المَوْتِ والطِّفلُ يلعَبُ
فلا الطِّفلُ ذو عقلٍ يَرِقُّ لِما بِها ولا الطَّيْرُ ذو ريشٍ يطيرُ فيذهبُ
ولي ألفُ وجهٍ مُذْ عرفْتُ طريقَهُ ولكنْ بلا قلبٍ إلى أينَ أذهبُ(٣)

فالوصل في قول المجنون يثبت متانة الرابطة بين الجملتين، وقد زاد من قوّتها وتدفُّق موسيقاها، ولا يكون مثلُ ذلك إلّا إذا التّقى القرين من المعنى بقرينه أو ضدِّه.

(١) **المصدر السّابق**، ص ٦٤.

(٢) ينظر: عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص٢٢٤.

(٣) قيس بن الملوّح، **ديوان مجنون ليلى**، ص٣٨.

ويمتطي المجنون إيقاع الوصل ليصلَ إلى القافية، فيتجاوب عنصرا الإيقاع والمعنى في تناغمٍ موسيقيٍّ رفيع، تدركه الخاصّة من الناس والعامّة، ويتكامل هذان العنصران في وحدةٍ متينة لا انفصام لعراها.

فالإيقاع في قوله: (فبُعْدٌ ووَجْدٌ واشتياقٌ ورجفةٌ) يتنامى شيئًا فشيئًا، وصولًا إلى التكرار في (فلا أنتِ ولا أنا)، والمقابلةِ بين (أنت) و(أنا)، فإذا وصل إلى ذروة إيقاعه في القافية، وطرَقها اللّسان، تمّ المعنى واكتمل.

وعلى الرّغم ممّا فيها من إيطاء إلّا أنّ المجنون قد سعى جاهدًا إلى تحقيق طوفانٍ من الإيقاع في أبياته؛ كالموازنة بين (لا الطفل) و(لا الطير)، أو (ذو عقلٍ) و(ذو ريش)، أو (بُعْد) و(وَجْد)، أو (فلا أنتِ) و(لا أنا)، وما في هذه الموازنة من قيمٍ جماليّةٍ أو قيمٍ تعبيريّةٍ تنبثق من سلاسة إيقاعها، وتناسبها مع ما تحمله من الذكريات القابعة في نفس المبدع؛ كالحزن والألم والكآبة وشدّة المعاناة، فهو في حالٍ يُرثى لها، قلبُه أشبهُ بعصفورةٍ ضعيفةٍ لا حولَ لها ولا قوّة، تعاني سكرات الموت بيد طفلٍ يحبُّها فيعذّبها، ولا يعلم شيئًا عن تلك المعاناة، فلا هو يَحنُّ عليها فيطلق سراحها، ولا يُرْخي يده فيخفّفُ من عذابها، وشتّان ما بين حاله وحالها، فالمجنون يتعذّب ويتألّم، وليلاه ضاحكةٌ مستبشِرة، لا تقترب منه فتصله بجودها، وليس له القدرةُ على الاقتراب منها ورؤيتها، وبهذا تتحوّل الغايةُ من الوصل بالواو، من تسريعٍ لحدّة الإيقاع و دفْع الموسيقا إلى القافية، إلى غاية تعبيريّةٍ أراها أسمى من الأولى وأعلى.

إنّ الوصل هنا يكشف لنا عن صراعٍ داخليٍّ يعانيه المجنون، ويتمثّل هذا الصراع بوجود قطبين هما (الأنا) و(الأنت)، وكلّما اقترب الأنا من الآخر نفر منه، وابتعد عنه، فإنْ تعذّب الأوّل سُرَّ الثّاني بهذا العذاب، واستبشر. وتبقى هذه العلاقة قائمة في الأبيات حتّى يدرِكَها متلقٍّ يعي ما يسمع، فتنتقل إليه، وتُثقل كاهلَه بمعاناة المجنون وآلامه.

وتبدو القيمة الصّوتيّة لإيقاع الوصل ظاهرةً في قول عمر بن أبي ربيعة:

فلكِ اللهُ والأمانةُ والميـ ... ـثاقُ أنْ لا نخونَكم ما بقينا

ثمّ أنْ لا يزالُ مَنْ كنتِ تَهوَيْـ ... ـنَ حبيبًا ما عشتُ عندي مَكينا

ثمّ لا تُخْرَبُ الأمانةُ عندي ... أغدرُ النّاسِ مَنْ يخونُ الأمينا

ثمّ أنْ نَصرفَ المَناسِبَ حتَى ... نتركَ النَاس يرجمون الظُّنونا

ثمّ أنْ أرْفضَ النّساءَ سواكمْ ... هل رضيتمْ؟ قالوا: نعم، قد رضينا(١)

(١)عمر بن أبي ربيعة، **شرح ديوانه**، ص٣٠٢. **لا تخرب الأمانة عندي:** لا أخونها. **المناسب:** هنا بمعنى الشعر المشتمل

تقوم الموسيقا التي يُلِحُّ عليها عمر على «التلاؤمِ والتّناسُب والانسجام، ولولاها ما تحقّق هذا التلاحُم بين الأجزاء، فإذا ما خرج جزءٌ منه عن موضعه الطبيعيّ اختلّ النّظام والنّسق، واضطرب المعنى وفسد»(١)، فالوصل بـ(ثمَّ) في هذه الأبيات يفجّرُ الطاقات الانفعاليّةَ الكامنةَ فيها، ويُتيح للمتلقّي أنْ يقفَ عندها ريثما يُدركُ المعنى المقصود، فثِقلُ النُّطْقِ بها يدلُّ على هَمٍّ جَثَمَ على صدر عمر، فأطبق عليه، وكأنّه يَصّعّدُ به في السموات العُلا، يحاول النّجاة بنفسه فلا يجدُ إليها سبيلًا، فللّهَ دَرُّها كيف لا تصدِّقه؟ تمكّن حبُّها في قلبه فأبقاه زمنًا طويلًا مخلصًا لها، وجعله يرفض كلَّ شيءٍ لأجلها، فهل عساها ترضى؟

وأمّا **الفصل** فقد يكون استطرادًا في الإجابة دفعًا للتوهُّم، وتسهيلًا على المتلقّي؛ كما في قول عمر بن أبي ربيعة:

أيُّها القلبُ ما أراكَ تُفيقُ ... طالما قد تعلقَتْكَ العَلُوقُ

هل لكَ اليومَ -أنْ نأتْ أمُّ بكرٍ ... وتولَّتْ- إلى عزاءٍ طريقُ(٢)

فلو حذف الجملة الاعتراضيّة لأصبح المعنى غامضًا، وكأنَّ عمر يستدركُ سؤالًا يوشك المتلقّي أنْ يسأله، فيفصلُ بقوله: (أنْ نأتْ أمُّ بكرٍ).

وغيرُ عسيرٍ على المتلقّي إدراك إيقاعٍ لا ينتمي إلى دائرة الوزن والقافية في قول عمر بن أبي ربيعة:

فلمّا اكفهرَّ اللّيلُ قالت لخُرّدٍ ... كواعبَ في رَيْطٍ وعُصْبٍ مُسهَّمِ

نواعمَ قُبٍّ بُدَّنٍ صُمُتِ البُرى ... ويملأنَ عينَ النّاظرِ المتوسِّمِ

رواجحَ أكْفالٍ تَباهيْنَ قولُها ... لديهنّ مقبولٌ على كلِّ مَزْعمِ(٣)

ينبع الإيقاع من الفصل والوقوف؛ لإظهار التّنوين عند (خُرّدٍ، رَيْطٍ، قُبٍّ، بُدّنٍ، أكفالٍ، مقبولٌ)، ويُعَدُّ الفصلُ اللّفظي هنا سببًا رئيسًا في بطء الإيقاع، ممّا يُفسِحُ المجال أمام الذّهن لاستحضار الصُّوَر

على النسيب.

(١)ابتسام حمدان،**الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغي في العصر العباسي**، ص ٥٧.

(٢)عمر بن أبي ربيعة، **شرح ديوانه**، ص٤٤٦-٤٤٧. **العلوق**:المَنِيَّة.

(٣)**المرجع السّابق**،ص٢٠١. **الخرد**: اللؤلؤة التي لم تُثقب. **كواعب**: جمع كاعب وهي من كَعَبَ ثديُها واكتنز. **الريط**: الملاءة. **العصب**: نوع من الثياب. **مُسهّم**: مُخطّط. **نواعم قبّ**: ضامرة البطن. **صُمُت البُرى**: لا صوت لهنّ. **البُرى**: جمع بُرَة، وأراد الإسوار والخلخال. **رواجح أكفال**: أعجازهن كبيرة.

الحِسّيّةِ للكلمات الموقوفِ عليها، (اللُّؤلؤ والثياب والجسد)، فيتخيَّلها المتلقّي غادةً حسناءَ، اجتمع لها من الحسن والجمال صفاتُه، ومن الغنج والدّلال علاماتُه.

وأبلغُ من ذلك ما ورد في قول مجنون ليلى:

بَرَهْرَهَةٌ كالشَّمْسِ في يوم صَحْوِها ... مُنَعَّمةٌ لم تَخطُ شبرًا من الخِدْرِ
هي البدرُ حُسْنًا والنِّساءُ كواكبٌ ... فشتّانَ ما بين الكواكبِ والبدرِ[1]

ففيه حسنُ تقسيمٍ يَزيد حلاوة الموسيقا، ولا يلبثُ أنْ ينساق المجنون من إيقاع الفصلِ إلى إيقاعٍ آخرَ يخالفُ به خُطا ما قد سبق، فينتقل من (بَرهْرهةٌ) و(مُنَعَّمةٌ) و(هي البَدْرُ حُسْنًا) إلى (كالشّمس في يوم صحوها) و(لم تَخْطُ شبرًا من الخِدْر) و(النِّساء كواكبُ)، ولعلّنا نشتمُّ رائحة الوصل في التَّراكيب الثّانية؛ لمتانتها وتماسُك معانيها، وليس عجيبًا أنْ يجمع بين الفصل والوصل من كان لسانه فصيحًا.

إنَّ الأمر لا يعتمد على المعنى الذي يطرقه الشّاعر؛ «لأنَّ المعاني يعرفها العربيُّ والعجميُّ، والقَرويُّ والبدويّ، وإنَّما هو في جودة اللَّفظ وصفائه، وحسنه وبهائه، ونزاهته ونقائه، وكثرة طلاوته ومائه، مع صحّة السَّبكِ والتّركيب، والخُلُوّ من أَوَدِ النَّظم، والتَّأليف»[2]، ولنْ يتحقّق ما سبق ما لم يعرفِ الشّاعرُ ما يجود معه الفصل ويُحسن، فإذا وصل فيما ينبغي عليه أنْ يفصل، أو فصل فيما حقُّه الوصل، وقع فيما يُعيبُ شعرَه، ويَشينُ إيقاعَ بيته؛ كالفصل في قول مجنون ليلى:

وما هَجَرَتْكِ النَّفسُ يا ليلَ أنّها ... قَلَتْكِ ولكنْ قلَّ منكِ نصيبُها
فيا نفسُ صبرًا لستِ، واللهِ فاعلمي، ... بأوّلِ نفسٍ غاب عنها حبيبُها[3]

فسواءٌ أَهَجرتْها نفسُه أم لا؟ وسواءٌ أَصَبَرَ قلبه على غياب ليلى أم لم يصبر؟ فإنَّ الفصل في البيت الثّاني أَوْهم المتلقّي بما اعترض اسمَ (ليس) وخبرَها، وجعل إيقاعَ البيت ثقيلًا لتوالي الكسرات فيه.

---

(١) قيس بن الملوّح، **ديوان مجنون ليلى**، ص١٢١. **بَرَهْرَهَة**: بيضاء.

(٢) الصناعتين، "الكتابة والشعر"، أبو هلال العسكري، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط١، ١٩٨١م، ص٧٢.

(٣) قيس بن الملوّح، **ديوان مجنون ليلى**، ص٥٦.

الخاتمة:

لإيقاع علم المعاني سحرٌ خاصٌّ يقرّب البعيد، ويُبعّد القريب، وله تأثيرٌ قويٌّ في النُّفوس، وموسيقاه خدّاعةٌ ذات أوجه، توحي بالقوّة والأبّهة حينًا، وبالرّقّة واللّين حينًا آخر.

وقد أسهم علم المعاني في التّعبير عن قيمٍ إنسانيّة تحمل المتلقّي على التّوحُّد بالـمُبدِع، وجعلِه يعيش تجربته الشّعريّة، ووَضْعِه أمام إيقاعٍ عذبٍ يطرب له حتى يوشك أنْ ينسى معاني ما يقرأ.

وقد وُفِّقَ كثيرٌ من شعراء الغزل في العصرِ الأمويِّ في استغلال مظاهرِ علم المعاني وقيمه التعبيريّةِ والموسيقيّة، ومخاطبةِ الشُّعور الدّاخليِّ للمتلقّي، و لم يُوفّق بعضهم في ذلك، و لم يستطعْ أنْ يُمسك بزمام أمره، أو يتحكّم بمشاعره وعواطفه.

❖ قائمة المصادر والمراجع:

١) ابن الملوّح، قيس، **ديوان مجنون ليلى**، تحقيق: عبد السّتّار أحمد الفرّاج، دون طبعة،القاهرة:مكتبة مصر،١٩٧٩م.

٢) ابن ذَرِيح، قَيْس، **ديوان قيس بن ذَرِيح**، تحقيق: عفيف نايف حاطوم، ط١، بيروت:دار صادر، ١٩٩٨م.

٣) ابن مُعمَّر، جميل، **ديوان جميل بثينة**،تحقيق: إميل بديع يعقوب، ط١، بيروت:دار الكتاب العربي، ١٩٩٢م.

٤) الجرجاني، عبد القاهر، **دلائل الإعجاز**، تحقيق: محمود محمد شاكر،دون طبعة،القاهرة:مكتبة الخانجي، تاريخ الإيداع ٢٠٠٠م.

٥) حمدان، ابتسام، **الأسس الجماليَّة للإيقاع البلاغيّ في العصر العبّاسيّ**،ط ١، حلب:دار القلم العربي، ١٩٩٧م.

٦) عمر بن أبي ربيعة، **شرح ديوانه**،ط ٣، مصر:المكتبة التّجاريَّة الكبرى، ١٩٦٥م.

٧) عزّام، محمَّد، **بنية الشّعر الجديد**،دون طبعة،الدّار البيضاء: دار الرَّشاد الحديثة، تاريخ المقدّمة١٩٧٦م.

٨) العسكريّ، أبو هلال، **كتاب الصّناعتين**، **"الكتابة والشّعر"**، تحقيق: مفيد قميحة، ط ١، بيروت:دار الكتب العلميَّة، ١٩٨١م.

٩) العقّاد، عبّاس محمود، **اللُّغة الشّاعرة**،دون طبعة،القاهرة:نهضة مصر للطّباعة والنّشر، ١٩٩٥م.

١٠) العلويّ، يحيى بن حمزة، **الطّراز "المتضمّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز"**،دون طبعة،مصر:دار الكتب الخديويَّة، مطبعة المقتطف، ١٩١٤م.

١١) علويَّة، نعيم، **نحو الصَّوت ونحو المعنى**،ط ١، بيروت:المركز الثّقافيّ العربيّ، ١٩٩٢م.

١٢) القرنيّ، علي بن عبدالله، **أثر الحركات في اللُّغة العربيَّة**، أطروحة دكتوراه، مكَّة المكرَّمة:كلّيَّة اللُّغة العربيَّة بجامعة أمّ القرى، ٢٠٠٤م.

١٣) نافع، صالح، **الموسيقا في النَّصّ الشّعريّ**،ط ١، الأردن:مكتبة المنار، ١٩٨٥م.

مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، نصف سنويّة محكّمة،
العدد الثاني والعشرون، خريف وشتاء ١٣٩٤هـ.ش/٢٠١٦م
صص ٤٩- ٦٠

نحـــو إضــــاءة نقديـــة لشـــعر ممـــدوح عـــدوان

الدكتور وفيق سليطين*

الملخص

ينعقد هذا البحث لتقديم قراءة استكشافية لشعر "ممدوح عدوان" تأتي على أهمّ ركائزه ومُنطلقاته، وتكشف عن سماته وخصائصه العامّة من خلال معاينة النصوص والشواهد والإبانة عن المقوّمات الأسلوبية التي تعيّن شعره بين حدّي البلاغة والإبلاغ بما يتفرّع على ذلك من الكلام على الطوابع الأدبية والسياسية التي تَسِمُ الأداء في ترجّحه بين الجانبين، وفي إنتاجهما معاً في سبيكةٍ قولية واحدة.

من هنا كان يجري التركيز على تخيّر الشواهد المناسبة في تمثيلها للتجربة، والعكوف على فحصها، لإعادة بناء المكوّنات العلامية من جهة، ولاستخلاص ما ترشّحه من طاقات دلالية ومصاحبات إيحائية، ولوصل ذلك، من بعد، في مراكز تجميع تتقاطع عندها الشواهد، ويتقوّى بعضها بأثر من بعض في عمليات الضمّ والتوجيه القرائي.

على أساس هذا النهج أشرنا إلى الرموز المتكررة في شعر " ممدوح عدوان"، وإلى طرائق توظيفها، وصولاً إلى بيان ما يترتب على أشكال التوظيف هذه من لوازم فكرية، أو من مقولات ضمنية، أو بيان ما تشف عنه من منظورات محددة، تنطلق منها التجربة وتعود إليها في الممارسة، بما تحفل به من آليات التنظيم، ومن متغايرات إنتاج القيمة وسبل التدليل.

الكلمات المفتاحية: إضاءة نقدية، الفكري والسياسي، عناصر المضمون.

---

* أستاذ في قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا. رقم الهاتف: ٠٠٩٦٣٩٣٣٧٩٤٨٨٣

تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٠٧/٢٧هـ.ش= ٢٠١٤/١٠/١٩م تاريخ القبول: ١٣٩٤/٠١/٢٩ هـ.ش= ٢٠١٥/٠٤/١٨م

المقدمة

من شأن هذا البحث أن يقدّم نظرة كلية عامة في شعر "ممدوح عدوان"، وأن يكشف عن المكوّنات النصيّة وطرائق انتظامها في عمليات الصوغ والتقديم والمعالجة الفنية، أملاً في استجلاء المقوّمات والخصائص التي تعمّ شعره، في تفاوتها بين حدّي البلاغة والإبلاغ.

ومن الغايات المؤمّلة أن يقدّم هذا التناول الوجيز، بين يدي الباحثين، مدخلاً للنظر في شعر "ممدوح عدوان" من منطلقات مختلفة، تسهم معاً، ائتلافاً واختلافاً، في إنتاج قراءات نقدية متكاملة تتوفّر منظوراتها على جلاء الرؤى الفكرية والفنية التي ينطوي عليها ــ أو يشفُّ عنها ويحتملها ــ موضوع البحث.

أهمية البحث

تتأتى أهمية البحث من محاولته تقديم إضاءة نقدية لشعر "ممدوح عدوان"، تستجلي جملة من مكوّناته، ومن آليات بنائه واشتغاله، وتبدي عن كفاءة المتحقق النصّي، دونما إسهاب في تتبّع التفصيلات المتكثّرة والغرق فيها. ومن شأن ذلك أن يقدّم بين يدي الباحثين مدخلاً عاماً يُفضي إلى قراءات متنوعة، أو ينبّه على إمكانها، ويفتح باباً على اختلاف منطلقاتها وتباين غاياتها، بحيث تكون هذه الإضاءة المقدَّمة هنا نواةً لجهود نقدية مؤمّلة، أو لطرائق متمايزة في مقاربة شعر "ممدوح عدوان"، انطلاقاً من الإشارات المبثوثة في هذه المحاولة.

منهج البحث

تتوسل هذه القراءة بالمنهج النصّي الذي يقوم على تحليل المادة، ومعالجة الشواهد، وإعادة تنظيمها في نحو يتيح إمكانية استثمار مكوّناتها الموضوعية والفنية والعلائقية في إنتاج هذه القراءة ورسم حدودها، بعيداً عن الإقحام الخارجي الذي تضطلع به الرؤى الإسقاطية.

وفي هذا الاختبار ــ كما أقدّر ــ ما يمكّن لمواجهة شعر "ممدوح عدوان" من داخله، ويتيح للتبصّر النقدي درجة أعلى من قوة الاختبار والتحصيل والمخض القرائي المبني على العيّنات النصية المدرجة.

يندرج شعر ممدوح عدوان، عموماً، في المنحى النضالي، ولذلك تطغى عليه طوابع الانشغال بالهموم الوطنية والقومية والإنسانية، وهو ما يفسّر غلبة الفكري والسياسي، وسفور عناصر المضمون وموجّهات المعنى، التي تقدّم التعبير، وتعنى به عناية ترجّحه في الأهمية على هندسة شكله وإتقان مبناه. وإذا ما تأمّلناه، من هذه الزاوية، تبيّن لنا أنه ثمرة انفعال وانجراح، لا وقتَ معهما لتحكيك القول واقتناص معجزات البلاغة.

لا يعني ذلك، بالطبع، أن الشعر عنده مجرد إبلاغ من نوع ما، بل ربما أمكن القول إنه يجري في فضاء متوسط يوازن بين منحنيات الحركة، ويحفظ حدودها في إطار يتكفل بتأمين الاتصال، وفي مجرى من العدول القريب لا يخلُّ بإمكانات التواصل، ولا يشكّل اعتراضاً حاسماً يتسبّب بتعليق فعلها، أو ينتهي إلى إحداث القطع مع نظام ألفتها، وقواعد اشتغالها، وقنوات إحالتها وإفضائها.

ومن هنا كان شعر ممدوح لا يتعرّف بالبلاغة الخاصة بالتجاوز، ولا يختزل في الإبلاغ الوظيفي العام. إنه حدٌّ ثالث يتوسط بين هذين، فيلاقي بينهما على نحو ما، ويكون سلباً لهما معاً في اللحظة نفسها.

يصدر ممدوح عدوان، إذاً، عن رؤية ضمنية للشعر ترشح بها نصوصه، ويشكّل فيها الموضوع مركزاً، وبؤرة إشعاع يعوّل عليها في إنتاج الأثر وتصديره. ولا يعدم المتتبع لشعره أن يلاحظ تركيزه على الموضوع، منطلقاً وغاية، في سياق ينمو به، ويأخذ بتفعيل وقعه في الوجدان. وهو، بهذا المعنى، امتداد لجذر أول متأصل في تاريخ الشعر العربي، من حيث عنايته بالموضوعات الكبرى ودورانه عليها. ولذلك كنا نجد في شعر ممدوح ركيزة موضوعية متجانسة تتصل بواقع الانكسار والسقوط، انكسار الأمة، وسقوط القيم، وخيانة الحكام، وتداعي البنيان الاجتماعي تحت وطأة القمع والفساد. وليس حضور الشاعر المهمّش، أو الفرد المسحوق، أو الرمز الإيجابي المنتبذ، إلا عنصراً دالاً في رقعة هذا النسيج المحكوم بوحدة الموضوع وقوة حضوره. ولاشكّ في أن التركيز على الموضوع يستدعي بالضرورة الحرص على التواصل، وعلى تيسير عمل قناة البثّ ومكامن تحرير المعنى. وفي ذلك كلّه ما يؤدي، منطقياً، إلى رؤية الشعر من حيث هو رسالة نوعية، وتوجّه خاص إلى تشكيل وعي الناس وشحنهم، خلافاً لشعر الرؤيا المهموم بالكشف الفني، والمسكون بهاجس التحليق الإبداعي لاقتناص العصّي والشارد والمجهول، والأمثلة على ذلك من شعره كثيرة وافرة، منها: " ١٠ حزيران يوم القنيطرة " من مجموعة " الظلّ الأخضر "، و" خارجيّ قبل الأوان " من "تلويحة الأيدي المتعبة "، و" أمة خلعت موتها " من مجموعة " الدماء تدقّ النوافذ "، و" سورة الحجر " من مجموعة " لا دروب إلى روما "... إلخ. نقرأ له تحت عنوان " قصيدة ينقصها شهيد "[١]:

" هي ورقةٌ من توتْ

كان اسمها بيروت

سقطتْ فما عرَّتْ سوى التابوتْ

١- ممدوح عدوان، **الأعمال الكاملة**، ج٢، ص١٤٣.

* * *

ما غادر الشعراء في بيروت من متردَّمِ
وقصيدتي لم تكتملْ
مازال ينقصني شهيدْ
مازال نصفُ القول محتقناً
ويحرقُ لي فمي
مازال بابُ الجرح مفتوحاً
وهذي الأرض لم تشربْ دمي ".

ويعيد في سياق القصيدة نفسها التشديد على اللازمة بضرب من التكرار، هو، في الوقت نفسه، تشديد على استنهاض الوعي المواجه في تلازمه مع سياق الهدم والفضح والتعرية لواقع السقوط، وللمكونات العاملة فيه، فيقول[١]:

" هي ورقةٌ من توتْ
كان اسمها بيروت
سقطتْ... فلم يسقط سوى التابوتْ ".

وإذا كان "ممدوح عدوان" ينطلق من الحدث، ويوجّه المنظور الشعري من داخله، فإنه كثيراً ما يتوسل بالتاريخ العربي، ويستدعي رموزه، ليسقطها على الحاضر، ويسعى إلى تعميق الوعي به، من خلال هذه التقنية القائمة على عمل المرايا المتقابلة، التي تبدي كلٌّ منها عن ذاتها في صورة غيرها، على نحو يتيح التبادل بين الجانبين، ويسهّل العبور من أحدهما إلى الآخر.

في سبيل تأكيد ما سبق، يمكن أن نتوقف قليلاً عند عدد من الرموز المتكررة التي يتوسل بها الشاعر في بناء نصوصه، ومنها: الحسين وكربلاء، وحشيّ وحمزة، الحطيئة والزبرقان، أبو ذرّ وعثمان، الموفّق وعلي بن محمد، أسماء بنت أبي بكر والمستعصم بالله، إلى غير ذلك مما نجده من رموز تراثية عامة، ورموز تاريخية وطبقية، من مثل قوله[٢]:

" في زمن الردّة والتوّابين
ينتشر مسيلمةٌ في كلّ مكانْ

---

[١] - **المصدر السابق،** ج٢، ص١٧٤.

[٢] - ممدوح عدوان، **الأعمال الكاملة،** ج١، ص٩٦-٩٧.

يختلطُ الشاهدُ بالقاضي بالقاتلِ
والكلّ يخيطون القمصانْ
وعلى كلّ قميصٍ جاؤوا بدمٍ كذبٍ
ليقال: قميصٌ من عثمانْ ".

هذا التشكيل المحقق بآلية التناص التراثي والديني، في تمحوره على الفكرة والحدث، يتكامل مع نظيره في الإطار نفسه، من حيث قيامه على إعادة بناء الحدث، وعلى توظيف رموز التاريخ الطبقية والدينية والسياسية توظيفاً يشحذ الوعي بالحاضر، أو لنقلْ إن الحاضر هو منطلق عملية التوظيف وغايتها، وإن كان يتلامح حضوره من خلال ماضي الذات وتجربتها المتجذّرة هناك، تلك التجربة التي يعاد صوغها، أو تُستدعى على نحو كيفي محدّد بدلالة ما هو الآن[١] :

" حين فشلتُ أن أموتَ في رمال كربلاء
رجعتُ في قوافل البريدْ
بصقتُ في وجه يزيدْ
لكي يُميتني بسجنه
لكنّما جلاّدُه العنيدْ
أصرَّ أن يخونَ سيّده
وأن أعودَ للحياة من جديدْ ".

وهنا نتوقف لنتساءل: هل يكشف تزاحم الرموز التراثية عن أهداف التواصل والتأثير، وإشاعة الإحساس العام بالموقف، واستثارة آلية التفكير المنطقي في المحاكمة والمقايسة؟ وهل نلمح وراء هذه الرموز في توظيفاتها المختلفة تراصّاً دلالياً يشير إلى الإلحاح على الرسالة والتشديد على الفحوى؟ هل ينبئ ذلك عن تجذّر هذه التجربة في الهمّ العربي، بحيث إنها تصل بين الماضي والحاضر في تقابل المرايا، أو في دورية الزمن العربي الثقيل الذي لا يبارح معنى الاستعادة والتكرار والمطابقة في مجرى ما يختطّه بأفعال الحال والاستقبال؟!.

هذه الأسئلة وسواها كفيلة بتسليط قدر من الضوء على تجربةممدوح عدوانالشعرية القائمة في مواجهة واقع الانحطاط العربي، تعرّيه وتردّه على لحظات ماضيه المطابق الذي يحدث الآن، وكأن التاريخ لم يجرِ عليه، وكأن الزمن لم يبرح مكانه المتجمّد هناك، مما يسوّغ استحضار اللحظات المظلمة

١- **المصدر السابق**، ج١، ص١٨٦.

من الماضي وإسقاطها على الحاضر، من خلال استقدام رموز الماضي وإحلالها ههنا في اللحظة الخاصة بزمن الكتابة. وعلى هذا الأساس لم تكن الرموز لتتواجه، فقط، في أزواج علائقية متضادة، بل كانت رموز التراث تتلاقى مع موازياتها في الواقع المعيش وتتحّد بها، فالمستعصم العباسي يغدو وجهاً للحاكم العربي في هذا الزمن، في الوقت الذي يبدو فيه هذا الأخير انبعاثاً للأول، وقناعاً له، أو تجلياً جديداً له في حاضر لا سندّ ذاتياً لحضوره خارج استدارة الزمن. وبمثل ذلك تبدو بعض الرموز المستنهضة من تفصيلات الحياة اليومية امتداداً لذات واحدة تنسحب على ضفتي الزمن، وكأنها تحيا الآن في الماضي والحاضر وتوحّدهما معاً، لا تمايز بينها، إلاّ في الأعراض التي تعلق بجوهرها الثابت وتتلاقى عليه. وهنا يحضر مثال الشرطي رمزاً جوهرياً لتلك الأنظمة القهرية المؤسسّة للهزيمة قبل وقوعها أمام تتار الأمس وصهاينة اليوم[1]:

" النورُ الأخضرُ، سرْ
وتلكّأَ بعضُهمُ وهلهْ
فانتهرَ الشرطيُّ بصفارتهِ المتردِّدَ والأبلهْ
فتحرَّكَ حتى حجرُ الشارع
وتحرّكَ كلُّ السابلةِ، وخلِتهمْ طاروا
نبتَتْ لهمُ من صَفْرتهِ أجنحةٌ وزعانفْ

.

وأنا واقفْ
أرقبُ من ركني هذا الجمعَ الخائفْ
أرقبُ كيف تصيرُ المدنُ متاحفْ
كيفَ تصيرُ الخيلُ سلاحف
وإذا غضبَ الشرطيُّ وجاء لينهرني
لن أتردّدَ، لن تخنقني الرهبةْ
وسألقي تحت حذائيهِ اللمّاعين بقلبي الواجفْ ".

---

[1]- ممدوح عدوان، **الأعمال الكاملة** ، ج١، ص١٥٣-١٥٤.

ومما تجدر الإشارة إليه, في هذا السياق, أن تجربةممدوح عدوانهي تجربة ذلك الجيل المؤرق بالهزيمة الحزيرانية. صحيح أنها تجربته الخاصة, لكن الخاص هنا هو التجلي الفردي لذلك الشأن العام. وعليه, فإن الفوارق الأسلوبية في متغيرات التشكيل والأداء لم تكن إلا تنويعاً على ذلك الأصل الذي اكتوى به الجميع. ومن هنا كان جموح الاستجابة وسط دوي السقوط أعتى من أن تتحكم به شروط التأمل الفني, وكانت المفارقة أمضى حدّةً, وأشد عصفاً بالمعنى الذي لفتت إلى زيفه وهشاشته, وكانت النتيجة الطبيعية لذلك أن يجري التركيز على فضح البريق الكاذب للأوجه المستعارة, وأن يضطلع الشعر بمهمة الكشف الكيميائي عن معدنها الخسيس. ولهذا كانممدوح عدوانيدور في هذا الفلك ويصطلي بناره, ليحرق في ذاته طبقات الورم الشحمي الذي ظُنَّ أنه عين العافية, وليبدّد في مطهر جحيمه تلك الأقنعة الزائفة وشعاراتها الخُلّب. وبمقتضى ذلك كان يكشف لنا الحجاب عن علي بن محمد قائد ثورة الزنج وهو ينادم في السّر جند الخليفة, بحيث لم تبقَ هناك من حقيقة سوى حقيقة هذا السقوط المروّع الذي يملأ العين والقلب, ويدكّ آخر حصون الوهم في واقع الزيف العربي المستفحل، يقول تحت عنوان " ا لهروب من ثورة الزنج"(١):

" حينما اصطكَّ جوعي بسيفي
اكفهرّتْ وجوه الأعادي
غشاني البريقْ
عندها اندلق البرقُ حتى رأيتُ جذورَ المرارَهْ
ورأيتُ بوجه عليٍّ تقاطيعَ حَجّاجهمْ
وأنا مَنْ رأى عينَهُ الخابيهْ
ورأيتُ علياً ينادمُ جُندَ الموفّقِ خلفَ ستارهْ
وأمامي رأيت المدائن تهوى ".

تُرى, ألا يفسّر لنا ذلك كلّه لماذا لم يكنممدوح عدوانمنشغلاً بالمجرد والمتعالي, وبالأسئلة الكونية التي تخصُّ الوجود والما وراء؟ ولماذا كان, على خلاف ذلك, منهمكاً في اليومي والسياسي, ومنخرطاً في السجال الأدبي والفكري الذي يدور على حاجات الواقع وقضاياه الأساسية في النهوض والتنوير وإعادة إنتاج الذات الحضارية للأمة على نحو جديد, وباستحقاقات عصرية؟. لعلّ فيما سبق ما يجاوز هذه الرؤية ليفضي لنا بسرّ تورطممدوح عدوانبحبّ الناس والحياة, وبعلّة كونه مأخوذاً بالدفاع

[١] – ممدوح عدوان، **الأعمال الكاملة**، ج١، ص٢٢٤.

عنهما, ولهذا لا نرى في شعره ذلك الترف الفني اللغوي, ولا ذلك الغوص البعيد على درر الخيـــال في عمق لجته وتياره الحَدِب, لأن هذا الشعر — كما أسلفت — هو شعر رسالة يتـــدفق في أفـــق البـــوح والتفجّر والغاية المسكونة بإشاعة الوعي الضدّي وتعرية واقع القبح بممكن الفنّ.

وهكذا يتواجه المستويان المتعاندان في حلبة الصراع ورقعة النصّ، فنشهد في الأغلب الأعـــمّ مـــن شعره هذا التصادم والتدابر بين نظامين متغايرين ورؤيتين مختلفتين، ينهض بهما تشكيل للمكان في نحو التقابل الضدي والتفاوت المرتبي، يعمل على سحب القيمة من الرسمي والسلطوي، أو يقـــوم بقلـــب ميزان حضورها، بحيث ينكسر عمود التراتب السائد، وينقلب الشيء إلى ضدّه من الجهتين معاً، وبهذا يغدو المكان القبيح في واقع الفساد والعسف محلاً للحرية من جهة، وموقعاً لتواجه الوعي واللاوعي في مسعى إنتاج المفاضلة، وإعادة ترشيح القيمة ترشيحاً ضدياً، فالشاعر، على هذا النحو، " لا يتـــردّد في أن يجعل القبح موضوعاً له (...) كما لو كان يواجه واقعه بما هو من جنسه "[١]. هذا، فضـــلاً عـــن كون " وعي القبح لازمة من لوازم الوعي المقموع "[٢]، وهو ما يبدو في مثال قصيدته الموسومة بـــ " رسالة إلى أسماء بنت أبي بكر "[٣] :

" في الوطن المليء بالدعاء والدماءْ

كنّا نلوذ بالمراحيض لكي نكتب آراءً جريئهْ

نرسم أجساد النساءْ

ونكتب الشتائمَ البذيئهْ

لكنني على جدار كلّ مرحاضٍ دخلتُهْ

في وطن القضبان والأقبية المخيفهْ

قرأت أو كتبتْ:

" جندُ الغزاة، سيدي،

ينتهكون الوطن الشهيَّ كالعذراءْ "

وكان سيدي الخليفهْ

متكئاً في القصر

---

[١] – جابر عصفور، **رؤى العالم**، ص٨٣.

[٢] – **المرجع السابق**، الصفحة نفسها.

[٣] – ممدوح عدوان، **الأعمال الكاملة**، ج١، ص١٣٣-١٣٤.

فوقَ وجهِه ابتسامةٌ مُخيفهْ:

" بغدادُ تكفي

أبعدوا عن القصور ضجّةَ الغوغاء ".

وفاقاً لما تقدّم، نلاحظ هنا سفور المواجهة النسقية في نحو من الازدواج والتقابل الصياغي، بحيث يمكن إعادة تنضيد العناصر المتباينة على محوري التقابل الأساسي في هذا الأداء المؤثث بالفجوات، والحافل بمكامن إنتاج المفارقة.

من شأن الشعر ـــ كما نتبيّن هنا ـــ أن يعمل على كسر أنماط الإدراك والقيم التقليدية، وأن يجعلنا نرى بطريقة جديدة كما يقول " إليوت "(١). ومن هذه الزاوية أزعم أن ثمة رابطاً عميقاً يجمع بين شعر ممدوح ونثره, ويقرن أحدهما بالآخر على قاعدة إنتاج أسئلة المواجهة، لتحريك هذا الواقع وإخراجه من صورته الراهنة, ولمواجهة حالة العماء والخراب وحقيقة التأخر العربي. ومن هنا أيضاً يمكن ردّ أحد جانبي هذه الكتابة على الآخر في مؤدى الفضح والتحريض والخروج من دوائر العطالة الرسمية. وهنا تتعين الكتابة إبداعاً لواقع جديد على مستوى الفنّ، أو سبيلاً لنقض الواقع القائم، عبر الفعل فيه بأدوات أجنبية من معتاده، من شأنها أن تستبدل به، على مستوى الرغبة، نقيضه المرفوع إلى أفق معنى الحرية في إنتاج الحياة المتجدّدة، وصيانة الكرامة الإنسانية، وشاهد ذلك ما يثبته تحت عنوان "شعر"(٢):

" كلُّ شيءٍ صار موزوناً مُقفّى

صار محدودَ المعاني

مجلسُ الشعبِ،

المسيراتُ

نظام السير

تصميمُ المباني

وقفةُ الناس أمامَ الفُرنِ

دورُ الناس في السجنِ

مواعيدُ الولاداتِ

١- عاطف فضول، **النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس**، ص٨٣.

٢- ممدوح عدوان، **الأعمال الكاملة**، ج٢، ٣٠٥- ٣٠٦.

الجنازاتِ

الأغاني

والأماني.

كلُّ شيءٍ صار موزوناً مُقفّى

فلماذا تكتبُ الشعرَ الحديثْ

ياخبيثْ؟!

إذا كان الجنون المندوب إليه في كتابة "ممدوح عدوان" يمثل احتجاجاً على نظام العقل المهيمن الذي يشيع قيم الامتثال, فيطبّع التدجين, وينتهي إلى إقرار حيونة الإنسان, فإن في مثال شعره, الذي أتينا عليه، ما يحفز على انتهاك أنظمة الثبات والاستنقاع. وهذا الخروج, الذي يبطّن الكلام ويراكم شحنتَهُ فيه، هو نفيٌ لنظام الاستقرار والطاعة، واحتجاج على المآلات المفجعة التي انتهى إليها، بعد أن كانت مطمورة في بذرته الذاتية، ومحايثة للنسغ الذي يجري في جذره الخاصّ. وبناءً على ذلك " تصبح الكتابة تقطيراً لتلك المرارة، ويغدو النصّ مُبتلاً بها، ومحتقناً بطعمها اللاذع، الذي نتجرّع علقمه في الصوغ الجمالي للقبح الذي يضطلع به أسلوب "ممدوح عدوان"، فيكون التقدم في القراءة غوصاً على رواسب القاع الفردي والمجتمعي، وارتطاماً للقارئ بصورته في مرآة الكتابة وسطوحها المختلفة "[1].

وأخيراً، فإن في شعر "ممدوح عدوان" عامة ما يذكرّ بشعر الحماسة في فحواه النضالية, من حيث هو سلاح في معركة النهوض والانعتاق. ولعل ذلك ما يجعل منممدوح عدوانحضوراً آخر, أو انبعاثاً جديداً لذلك الجذر الشعري التراثي الضارب في العمق, ويجدّد فاعليته في حياتنا باستلهامه وشحذه ورفده العصري بالمكتسبات الحادثة. ومن هنا يمكن مساءلة تجربةممدوح عدوانالشعرية في توجهها العام وطوابعها المتحققة.

[1] - وفيق سليطين، **من الجنون إلى المعنى.**

نتائج البحث

تتكشف هذه المعالجة، في مقاربة موضوعها، عن عدد من النتائج، نجملها في تركيز شعر "ممدوح عدوان "على الموضوعات الكبرى عموماً، وفي صدوره عن واقع الانكسار والسقوط والتأخر العربي، ولعلّ في ذلك ما يفسّر وفرة استدعاء الرموز التراثية، وعلو نسبة تركيزها في نصوصه، على نحو يصل بين ضفتي الماضي والحاضر في تعرية واقع السقوط، من منطلق الاستجابة الشعرية لذلك الجيل المؤرق بالهزيمة الحزيرانية. وعلى هذا الوفاق كان شعر"ممدوح عدوان"، في الأغلب الأعم، شعر رسالة، يحفل بالفكري والسياسي، ويدور على قضايا الواقع وحاجاته في النهوض والتنوير، من داخل الحرص على تحقيق نسب من التوازن في صياغة معادلة لا تخلّ بمقتضيات طبيعة الفنّ، ولا تعلو بها بعيداً فوق هذا المضمار.

❖ قائمة المصادر والمراجع

أ: الكتب:

١. عصفور، جابر، **رؤى العالم**، (د.ط)، الدار البيضاء ــ بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٨.

٢. فضول، عاطف، **النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس**، (د.ط)، ترجمة: أسامة إسبر، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠م.

٣. عدوان، ممدوح، **الأعمال الكاملة في مجلدين**، (د.ط)، دمشق: دار المدى، ٢٠٠٥.

ب: المقالات:

١. سليطين، وفيق، «من الجنون إلى المعنى»، **الأسبوع الأدبي**، العدد ١٠٥٢، تاريخ: ٢١/٤/٢٠٠٧م.

مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، نصف سنويّة محكّمة،
العدد الثاني والعشرون، خريف وشتاء ١٣٩٤هـ.ش/٢٠١٦م
صص ٦١- ٩٠

دراسة العناصر الروائية في المجموعة القصصية القصيرة «بيت سيئ السمعة» لنجيب محفوظ

الدكتور پيمان صالحي*

الملخّص

بما أن أحد أسباب نجاح القاصّين الرئيسية في بلوغهم إلى الأغراض التي يرمونها، استخدامهم الواعي للعناصر الروائية كالحبكة، وبناء الشخصية، وأسلوب الحكاية، و... لهذا كرّست هذه الدراسة جهودها مستفيدة من المنهجين الوصفي-التحليلي، والإحصائي -البياني في دراسة أحد آثار نجيب محفوظ المعروفة وهو «بيت سيئ السمعة» والذي يشتمل على ثماني عشرة قصة قصيرة، من ناحية استخدامه العناصر القصصية حتى تبيّن مقدار نجاحه في هذا المجال. وقد وصلت إلى هذه النتائج أن أكثرها تبدأ باسم شخصيتها الأصلية أو في بداية القصة يتعرّف القارئ على العقدة وبعد ذلك، كانت شخصيات القصة تدخل المشهد، الأمر الذي يسبب أن لايواجه القارئ مقدمة مملّة. ممّا يلفت النظر في هذه القصص، تنسيقها مع الحبكة. أسلوب الحكاية في كل القصص هذه، هو أسلوب عارف الكل إلاّ قصة «الرّماد» فقد عرضها الراوي مستعيناً بأسلوب المتكلّم وحده، علماً بأن ثبات عنصر الراوي من أهم الأسباب التي تُمَكِّنُ القارئ من استيعاب القصة بسهولة وبساطة. مما جدير بالذكر أنّ محفوظ في قصصه الأخيرة إلى جانب معالجته النفسية للشخصيات، فقد اعتمد على الطريقة المباشرة مهتمّاً بإبراز المعالم الخارجية للشخصية ولكن تناوله للشخصيات فقد أصبح أكثر تلخيصاً من الناحية الكمية وأكثر إكمالاً من الناحية الفنية، حيث إنّ الراوي لم يرسم وحده المعالم الخارجية، بل إنّ كثيراً من تلك الأوصاف ترسم من قبل شخصيات أخرى. إن المونولوجات خاصة منها النفسي تعتبر من أهم عناصره القصصية، والاستفادة من الجمل التعجبية، والتشبيهات البديعة، والمثل، والكناية تعدّ من أهم ميزاته النثرية.

كلمات مفتاحية: نجيب محفوظ، بيت سيئ السمعة، القصة القصيرة، العناصر الروائية.

* أستاذ مساعد في فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة إيلام. salehi@ilam.ac.ir / ٠٩١٨٨٥٩٩٦٦٣

تاريخ الوصول: ١٣٩٤/٥/٣ هـ.ش= ٢٠١٥/٧/٢٥م تاريخ القبول: ١٣٩٥/٢/٢٧هـ.ش= ٢٠١٦/٥/١٦م.

المقدّمه

إنّ الدقّة وإعادة النظر في آثار الأدباء والكتّاب هي الخطوة الأولى لفهم أفكارهم وظروف المجتمع في مختلف المجالات السياسية، والاجتماعية، والثقافية ولايمكن التوصّل إلى جذور فنّهم وأدبهم إلاّ بالتحليل الدقيق العلمي لإنتاجهم الأدبي، هذا من جهة ومن جهة أخرى، فإنّ مضمون الأثر الأدبي لايقوّم من غير شكله الفني الذي لاينفصل عنه؛ لأنّهما عنصران متلازمان يتفاعلان تفاعلاً حيّاً، وهما متكاملان في البناء الروائي، فالشكل متّحد بالمضمون، مندمج به، ومناقشته «أمر ضروري لفهم طبيعة العمل الفني، إذ أن تحويل أسرار الكاتب إلى قضايا مجتمعية، لايكون له تأثيره، إلا بنوع الإطار الذي توضع فيه.»[١]

وليس المقصود بالشكل، طريقة العرض القصصي، أو السرد، أو البحث في عناصر القصة الرئيسية، من أشخاص، وعقدة، وأحداث، وبيئة مكانية أو زمانية، فحسب، بل المقصود به، «الطريقة التي تتخذ بها هذه العناصر موضعها في العمل الروائي، وعلاقاتها المتبادلة فضلاً عن تنظيم الدلالات، والوسائط التعبيرية، واستقلال الصور الخيالية، والانفعالية المتعارضة، لأن ذلك كلّه، يكمّل العمل الروائي، ويضاعف سحره وحيويته، ويغدق عليه اكتمالاً ذاتياً، وطابعاً كلياً، فيبدو عالماً قائماً بذاته، ويسهم في إبراز قيمته، ويزيد دلالته الفكرية، ويكسبها فهماً للطبيعة البشرية، يعادل، لا بل يناهض أي فهم يمكننا اكتسابه من الحياة الواقعية ذاتها»[٢]

أهمية البحث والهدف منه

بما أنَّ الأدباء المبدعين يلعبون دوراً كبيراً في تطوّرات المجتمع الإنساني إذ لانجدُ أيَّ تغيير دون أرضية فكرية وثقافية في المجتمع الإنساني، ومن جهة أخرى فإنَّ القصة القصيرة هي ديوان البشر الجديد لأنها تمكنت من ترسيخ جذورها العميقة بالقاصين الموهوبين في أنحاء العالم، و«إنّها أثر قصير يبرز فيه الكاتب شخصية أصلية في حدث واقعي، مستعيناً بالحبكة المنظمة.»[٣] فاستخدام العناصر الروائية فيها؛ يعني الحبكة ومايتعلق بها، والمضمون، وبناءالشخصية، وأسلوب العرض، والمشهد، وأسلوب كتابتها،

١- جورج أروط، **سهيل إدريس في قصصه ومواقفه**، ص٢١٥.

٢- جيروم ستولبنتز، **النقد الأدبي**، ص٣٣٩

٣- محمد مصطفى هدارة، **في النقد الحديث**، ص١٤٩.

يحتاج إلى دقة بالغة؛ لهذا كرّست هذه الدراسة جهودها أن تلقي الأضواء على أحد آثار نجيب محفوظ المعروفة وهو «بيت سيئ السمعة» والذي يشتمل على ثماني عشرة قصة قصيرة.

سابقة البحث

الدراسات التي اهتمّت بتبيين كيفية استخدام العناصر القصصية في الروايات العربية، كثيرة، نشير إلى نماذج منها: «دراسة في عناصر روايات عبدالسلام العجيلي، (اعتماداً على روايته الأولى "باسمة بين الدموع")، لعلي طالب زاده ومنيره زيبائي، مجلة اللغة العربية وآدابها، السنة الثامنة، العدد الأول، سنة ١٤٣٣. في هذا المقال، توقّف الكاتبان عند عالمه الروائي ليدرساه من حيث الشكل، والبناء، وتقنيّات السرد، واعتمدا في دراستهما على روايته الأولى "باسمة بين الدموع"، فاستعرضا العناصر الروائية فيها كالشخصية، والزاوية، والظروف الزمكانية، والموضوع، واللغة، والتقنية، والملاحظات النفسية الصائبة، والتشويق، والغرابة.

«عناصر قصة موسى و الخضر(ع) (الشخصية والزمان نموذجاً)»، لسيدرضا سليمان زاده نجفي و عظيم طهماسبي. مجلة بحوث في اللغة العربية وآدابها، العدد٦، سنة ١٤٣٣. تبحث هذه الدراسة عن عناصر قصة موسى والخضر (ع) متناولة الشخصيات والزمن نموذجاً، وتتطرق إلى القصة من منظور قرآني، ثم تتجه نحو تقسيم شخصيات القصة والتعرّف عليها، وتلقي الضوء على سماتها مستمدة من نظريات القصة المعاصرة. تبحث المقالة عن علاقات الشخصيات معاً واتصال مصائر بعضها ببعض ثم يتناول عنصر الزمن في القصة وتعثر على توظيف الزمان ودلالته من خلال التعمق في المفردات والآيات وأساليبها التعبيرية.

«دراسة البنية القصصيّة في كليلة ودمنة (باب الأسد وابن آوى الناسك نموذجاً)»، لمجيد صالح بك و محسن خوش قامت. مجلة دراسات العلوم الإنسانية، السنة العشرون، العدد ١، سنة ١٤٣٥. قام الكاتبان بدراسة عناصر القصة في باب الأسد وابن الناسك وفقاً للمبادئ البنيوية التي تقوم على أنّ النصّ الأدبي هو علاقات العناصر الداخلية في إطارها ودخولها في نظام يحفظ لها استقرارها ويضمن لها حركاتها وتفاعلاتها داخل النظام ذاته، وحاولا أن يحلّلا موقع العناصر التي تشكّل منها البنية (وهي: الحبكة، والشخصيات، والأحداث، والحوار)، والعلاقات التي تقيمها حركة العناصر تحليلاً دقيقاً ليكتشفا طبيعة هذه البنية.

«تحليل العناصر القصصية في قصة مقعد رونالدو»، لكاظم محمدي والآخرين، مجلة اللغة العربية وآدابها، العدد ١٤، سنة ١٣٨٩. يهدف هذا البحث تحليل العناصر القصصية في قصة «مقعد رونالدو»

لكشف القناع عن تجربة محمود شقير القصصية، والفنية، وإلقاء الضوء على كيفية استخدامه أهم العناصر الروائية ومقدار نجاح كاتبها في هذا الحيّز.

«تطبيق العناصر الروائية في رسالة حي بن يقظان لابن طفيل»، لعباس عرب، وراضيه خسروي، مجلة اللغة العربية وآدابها بجامعة فردوسي، السنة الرابعة، العدد ٧، ١٣٩١. قام الكاتبان بدراسة هذه الرسالة من ناحية استخدامها العناصر القصصة المختلفة.

«دراسة لقصة الذئاب تعيد قراءة تاريخها»، لحسين ابويساني وآنا شاه محمدي، مجلة اللغة العربية وآدابها، السنة التاسعة، العدد الخامس عشر، سنة ١٤٣٣. فقد عني كاتبا المقالة، بمعالجة هذه القصه القصيره جداً للكاتب السوري أحمد جاسم الحسين، في الشكل والمضمون وحددا عناصرها القصصية وتناولاها في جوانبها المختلفة.

لكن حتى الآن-حسب ما بحثناه عن نجيب محفوظ، في الكتب والمجلات والإنترنت- لم تكتب دراسة حول استخدامه العناصر القصصية في مجموعته «بيت سيئ السمعة» القصصية.

أسئلة البحث ومنهج الوصول إلى جوابها

يطرق هذا البحث إلى الإجابة عن السؤالين التاليين مستفيداً من المنهجين الوصفي-التحليلي، والإحصائي —البياني:

١- كيف استخدم نجيب محفوظ العناصر الروائية، في مجموعته «بيت سيئ السمعة» القصصّة؟

٢- ما مدى نجاح الكاتب، في استخدامه العناصر الروائية، في مجموعته القصصّة هذه؟

التعريف بالمجموعة القصصية «بيت سيئ السّمعة»

قبل التطرق الأكثر إلى دراسة مجموعة «بيت سيئ السّمعة»، لابدّ من تقديم ملخّص قصصها ومعلومات حول بعض شخصياتها حتى يتعرف القارئ على موضوع الدراسة.

كتب محفوظ هذه المجموعة والتي تشتمل على ثماني عشرة قصة قصيرة، في الطور الثالث (١٩٥٢-١٩٦٥)، من أطوار حياته الأدبية، الذي طرأ التغيير فيه على شخصياته حيث تحوّلت إلى أفكار وآراء تبيّن ما في ذهن الراوي ومخيلته. فلذا لاتقصر مشاكل شخصياته الأصلية على ما يجري في المجتمع فحسب؛ بل تبرز فيها المشاكل الفكرية والنفسية أيضاً. وليس هذا الأمر بمستغرب عن كاتب كمحفوظ؛ لأنّ «مطالعاته الفلسفية ودراساته حولها أدت إلى أن توفّر له مهارة بالغة في العبور عن الأجزاء ووصوله إلى الآراء والأفكار الشاملة.»[١]

---

[١]- فاطمة الزهراء محمد سعيد، **الرمزية في أدب نجيب محفوظ**، ص١٨٤.

على العكس من مضامين قصص محفوظ الأخرى، ففي هذه المجموعة التي تدور حول موضوع واحد وهو الأسرة والمسائل التي ترتبط بها، تسمية قصصه لاتتابع هذا الأسلوب لهذا نشاهد في كيفية تسميتها تنوعاً بيّناً.

تسمية قصص «قبيل الرحيل»، و«وجها لوجه»، و«موجة حر»، و«عابرو السبيل»، و«يوم حافل»، و«حلم نصف الليل»، و«قوس قزح»، و«كلمة السّر»، و«الختام»، و«الصمت»، و«الخوف»، و«الرّماد» تكون موافقة مع مضامينها. وأمّا «بيت سيئ السمعة»، و«القهوة الخالية»، و«سوق الكانتو»، فسبب تسميتها يعود إلى مكان الحدث.

وتسمية قصتي: «الهارب من الإعدام»، و«سائق القطار» نتيجة لحصيلة عمل شخصياتهما.

«لونابارك» تذكرة كانت في الأصل ضمن الهدايا التي توزع باسم مدير لونابارك.

والآن نقدّم ملخّص بعض القصص التي برز فيها استخدام العناصر القصصية بروزاً واضحاً.

«حلم نصف الليل» قصة إمرأة جميلة وثرية، يقال لها امّ عباس. يوم توفّي زوجها كانت حوالي الأربعين، وعباس ابنها من الزوج الراحل، في العشرين من عمره. بعد ذلك رجل اسمه حسنين الذي يملك عربة كارو ويؤجرها إلى الغير، يزوّجها ولكنّه يؤذيها. بعد قتل حسنين، تزوّج منها شخص آخر اسمه عبده، ولكنه مع الأسف حذا حسنين حذوه في سلوكه السّيئ مع تلك المرأة وأخيراً قُتل هو أيضاً بشكل خفيّ.

«قوس قزح» اجتماع أسرة على هيئة مجلس للشورى في كل المسائل التي ترتبط بها. وفيه أجبر الأب، زوجته وابنيه أن يعملوا كل أفعالهم على أساس العقل وأن تكون نتيجة المشورة؛ الموضوع الذي لايعجبه طاهر وهو الإبن الأصغر. لأن الاجتماع هذا، لم يرض له التزوّج ببنت يحبها.

«الصمت»، يخبرنا أن الأستاذ صقر الممثل الذي واجهت زوجته ولادة صعبة وكان أغلب همّه هو خلاصها من هذا الألم الشديد. خاصة أن له ذكرى مؤلمة عن ولادتها الأولى وفي الحوار مع صديقه جميل زيادي يشير إلى ذكرياته المؤسفة دائماً.

«بيت سيئ السمعة» الذي يحمل عنوان المجموعة هذه، قصة رجل اسمه أحمد الذي يحب بنتاً اسمها ميمي؛ لكنّ بيتها مع الأسف كان سيئ السمعة. في هذا الأثناء أحمد الذي يهدف إلى أن يكون مُحامياً، يطلب من البنت أن تضمر موضوع خطابته عن الآخرين صيانة لصيته، ولكنّه يواجه رفضها الشديد وانتهت قضية الزواج.

محمد الرشيدي في «القهوة الخالية» يحب زوجته حباً جمّاً ولكنّها توفيت. بعد ذلك، يقضي بقية أيام حياته رغم أنه كاره في بيت ابنه صابر، لأنّ اعمال حفيده توتو تؤذيه حيث أدت تلك الأعمال إلى موت العجوز.

في قصة «كلمة السر» كان فؤاد أبوكبير، موظف دائرة وهو على وشك أن يستوفي مدة خدمته. وزوجته التي تزوجها عن قرابة وقد أنجب منها خمس بنات وولداً واحداً تخرّج منذ أعوام طبيباً والجميع متمتّعون بنعمة الحياة الموافقة. في هذا الأثناء يتعرّف على امرأة أخرى تذهب بعقله ولهذا يتزوّجها في تكتم تامّ، ولكن في نهاية الأمر يندم من عمله و يرجع إلى زوجته السابقة.

قصة «الخوف» تخبرنا بأنّ أهل الفرغانة أتعس الأحياء حيث تقع عطفتهم بين حارة عبس من ناحية وحارة الحلوجي من ناحية أخرى. وكانت الحارّتان متنافستين متعاديتين لايهدأ بينهما نزاع وقد عرف سكانهما بالشراسة والغلظة والعدوان. ولكن بعد تأسيس مخفر الشرطة ومع بذل جهود عثمان جلالي أحد ضباطه الشاب، يرجع الصلح والطمأنينة إلى سكانهما مرة أخرى.

وفي «الختام»، كان علام يسري مراقب عام الوزارة في غاية من السعادة. إستدعاه الوزير و قال له: اتخذ فوراً إجراءات تعيينك وكيلاً مساعداً للوزارة. ولكن في هذا الأثناء موظف آخر اسمه عبدالفتاح حمام الذي يعمل في قسم الذاتية، يسفر عن تزويره في بطاقته الهوية هروباً من خدمة العلم، ولهذا يخلق له مصائب عديدة.

كيفية استخدام العناصر الروائية في مجموعة «بيت سيئ السمعة»

أ. الحبكة

تعدّ الحبكة إحدى المكوّنات الأساسية لأي نصّ سردي «الحبكة هي سلسلة الحوادث التي تجري في القصة، مرتبطة برابط السببية. فالحبكة هي طريقة المعالجة الفنية التي يجريها الكاتب على المادة الأولية للقصة.»[1]. بعبارة أخرى «هي ذلك العنصر الذي يضفي شكلاً على الفعل الذي يمثّل، ولايمكن الإستغناء عنها في الرواية. إن للحبكة مراحل وأجزاء، تبتدئ غالباً بمقدمة تنتقل منها إلى الحادثة حيث تبلغ ذروتها ثم تصل إلى الحلّ وهو النهاية، فعلى الكاتب أن يراعي هذه المراحل والأجزاء.»[2]

---

[1]- محمد يوسف نجم، **فن القصة**، ص٦٣.

[2]- جوزيف الهاشم وآخرون، **المفيد في الأدب العربي**، ص١٠٦ و فردب ميلبت، **فن المسرحية**، ص٣٩.

أول شيء يلفت النظر في الحبكة هو البداية. إنها ذات أهمية كبيرة إن أراد أن يثير القارئ على قراءة روايته.[١]

قد وصف تشيكوف (أديب روسي ١٩٤٠-١٨٦٠) القصة الجيّدة بأنّها محذوفة مقدمتها، أي أنّنا نواجه بالأحداث مباشرة بلامقدمات، وقد اهتمّ ادغار آلان بو (كاتب و شاعر أمريكي ١٨٤٩-١٨٠٩) ببداية القصة إلى درجة أنّه قال إنّها هي التي تحدّد نجاح القصة وفشلها.[٢]

فالبداية افتتاح للنص فلابدّ أن تكون جاذبة للمتلقي وموظفة، بحيث تخدم عموم القصة، وهذا يتطلب خصوصيته في انتهاء المفردة أو الجملة لتساهم مع سواها في تشكيل إيقاع القصة بعامة، خاصة أنّه غير مطلوب منها أن تصف أو تقدّم بمقدمات طويلة أو قصيرة.[٣] الميزة التي نراها في معظم قصص محفوظ، فإن أكثرها تبدأ باسم شخصيتها الأصلية أو في بداية القصة يتعرّف القارئ على العقدة وبعد ذلك، كانت شخصيات القصة تدخل المشهد، الأمر الذي يسبب أن لايواجه القارئ مقدمة مملّة.

وللحبكة ركائز تقوم عليها، منها: الصراع، والأزمة، والتشويق، والذروة، والعقدة والحلّ. كثير من قصص محفوظ القصيرة تتمتع بالحبكة المناسبة بما فيها من عناصرها المختلفة المذكورة؛ فإنها إضافة إلى تناسب حجمها مع الحبكة، كانت الأحداث تأتي فيها برابط السببية وترتبط بعضها ببعض. نتناول العناصر القصصية في هذه المجموعة، بالبحث والتحليل مبدئين بدراسة الحبكة وأهم العناصر التي كوّنتها، وهي:

أولاً. الصّراع

عندما نواصل القراءة نواجه الصراع «وهو اشتباك اثنين أو أكثر في معركة صغيرة أو كبيرة ولابدّ له من قوتين متعارضتين»[٤]

للصراع أنواع مختلفة، وأهمّ صراعات وقعت في هذه المجموعة، هي: ١- الصراع الذهني: وهو يعني التقابل بين فكرين متضادين. أُنظروا: (قصتي قوس قزح، والقهوة الخالية)، على سبيل المثال، جاء في قصة قوس قزح: «أراد الأب أن يقول: «إنّ ذهاب العقل كارثة لاتعادلها كارثة» ولكنّه لم ينبس.

١- مصطفى مستور، **مباني داستان كوتاه**، ص١٧.

٢- يوسف الشاروني، **دراسات في القصة القصيرة**، ص٥٣.

٣- أحمدجاسم الحسين، **القصة القصيرة جداً: مقاربة بكر**، ص٤٧.

٤- حسين القباني، **فن كتابة القصة**، ص٤٣.

وساءل نفسه: «ما معنى هذا؟! ...وهل ثمّة خطأ؟! كان بيته —ومازال- معبداً للعقل وللنظام فكيف تسلّل إليه الفساد؟!...»[١]

٢- الصراع العاطفي: في حين أصيبت الشخصية باضطراب في نفسها. أُنظروا: (قصص الصمت، وكلمة السر، والختام)، كما نقرأ في الصمت: «...نظر الأستاذ صقر نحو زوجته على أمل أن يكون الحديث قد لطف من كربها ولكنه وجدها غارقة في دنياها الخفية فساءل نفسه متى ينتهي عذابها؟ ومتى يرحمه الطبيب فيتركه لنفسه؟[٢]

٣- الصراع اللفظي: أُنظروا: (قصة قبيل الرحيل)، حيث نقرأ في القصة هذه «فابتسمت ابتسامة باردة وهي تساءل: أتريد أن تأخذ دون أن تأتي؟!...فسألها بصوت متهدج: مجرد حيلة من الحيل؟! فقال وغضبه يتراكم كزوبعة في الأفق: كذبة حقيرة... ثم رماها بنظرة قاسية لم تر من وجهها إلاّ دمامة وحشية فصاح بها: شيطانة حقيرة...»[٣]

٤- الصراع الإجتماعي: وهو نتيجة عدم اهتمام الشخصيات برعاية القوانين الإجتماعية. أُنظروا: (قصص بيت سيئ السمعة، وقوس قزح، والخوف، والرماد)، على سبيل المثال جاء في قصة بيت سيئ السمعة: «...غير أن بيت آل حلاوة خرق العقل والمعقول وقام وحده ككلمة متحدية. عرف ببيت سيئ السمعة وأحيط بسياج من الرهبة. كانت ربة البيت أول امرأة في الحي ترى سافرة فلابرقع أبيض ولا أسود. وقد تصطحب معها بناتها الأربع فتمضي بهن سافرات كذلك، آخذات زينتهن، وهو ما لم يسمح به لبنت قبل خطبتها.»[٤]

٥- الصراع البدني:[٥]أُنظروا: (قصص الخوف، وحلم نصف الليل، وسوق الكانتو، ووجهاً لوجه). حيث نقرأ في قصة الخوف: «...ورقص شاب يُدعى عنبة ببطنه في وقاحة مزرية وهو على بُعد أزرع من الضابط فمال هذا نحوه بغتة ولكمه في بطنه لكمة شديدة سقط على أثرها بلاحراك.»[٦]

---

[١]- نجيب محفوظ، **بيت سيئ السمعة**، ص٣٦.

[٢]- **المصدر السابق**، ص٤٢.

[٣]- **المصدر السابق**، ص١٣.

[٤]- **المصدر السابق**، ص٥٤.

[٥]- جمال ميرصادقى، **عناصر داستان**، صص٧٥-٧٣.

[٦]- نجيب محفوظ، **بيت سيئ السمعة**، ص٩٠.

ثانياً. التشويق

يعدّ التشويق من المكوّنات الأساسية للحبكة «لأنّ المؤلف كان حريصاً على أن يحتفظ بالحد الأدنى من انتباه القارئ وعلى الرغم من أنّه لم يجشّم نفسه مشقة اصطناع الإثارة الشديدة فإنّه في الوقت نفسه حاول أن يضمن لروايته قدرة مستمرة على الإثارة المعتدلة، فيستفيد من هذا العنصر أولاً ليبقي في الرواية سؤالاً معلّقاً حول مصير البطل بعد أن أحسّ أن تطور أحداث الرواية قدلايحمل للقارئ من التشويق قدراً كافياً يدفعه للإستمرار فيها وبخاصة لما ورد في الرواية من مناقشات وآراء قدتبرد إزاءها حرارة التتبع لدى القارئ.»[١] (في تتبعنا عن البحث، سنسلّط الأضواء عليه وعلى المكوّنات الأخرى للحبكة بعد التعريف بها).

ثالثاً. الأزمة

الأزمة هي اللحظة التي تلتقي فيها الشخصيات المتضادة بعضها ببعض للمرة الأخيرة، ويتصل العمل الروائي إلى ذروته وتسبب تغييراً وتحوّلاً أساسياً في حياة الشخصية المحورية أو أشخاص آخرين، حيث ينتهي هذا التغيير، إلى تحول حاسم في مصير الرواية. بعبارة أخرى؛ «كانت الأزمات تصل بعضها إلى بعض وباتحادها تهدي الرواية إلى ذروتها. في حبكة مناسبة تشتد الأزمة مع حركة الرواية وترغبنا إلى مواصلة أحداث القصة.»[٢]

رابعاً. الذروة

الذروة هي النتيجة المنطقية للأحداث الماضية التي تجري كالمياه الجارية تحت الأرض فلابدّ من ظهورها على الأرض. بعبارة أخرى؛ «الذروة هي النقطة التي كانت الأزمة تصل إلى نهايتها وتؤدي إلى الحلّ. كانت الذروة نتيجة منطقية للأحداث السابقة ولو أصبحت مسيرها مستترةً على القارئ ولكنه ما إن وصل إلى نتيجتها في النهاية، يتقبّلها.»[٣]

خامساً. العقدة والحلّ

وأخيراً تنتقل القصة في أحداثها إلى انحلال العقدة، و«هي الحلقة الأخيرة للحبكة وما تصل إليه القصة. وهذا نتيجة نهائية للذروة وحلّ أزماتها.».[٤]«إن الوظيفة الخاصة للحلّ الذي جزء من الحبكة هي حل

١- حسام الخطيب، **روايات تحت المهجر**، ص١٩٨.

٢- ابراهيم يونسى، **هنر داستان نويسى**، ص٢١٣.

٣- عمادعلي سليم الخطيب، **في الأدب الحديث ونقده**، ص١٠٠.

٤- جوزيف الهاشم وآخرون، **المفيد في الأدب العربي**، ص٩٦.

المشكلة التي بدأها الحبكة وطورها. وهناك خصائص معينة للحلّ في شتّى صور الرواية وهي الوضوح والمعقولية والتشويق»[١]

سادساً. النهاية

أمّا النهاية فلاتقلّ عن البداية أهمية؛ «لأنّها ليست مجرد ختام لأحداث القصة، بل هي التنوير النهائي، إنّها اللمسة الأخيرة التي تمنح لشخصيات القصة كمالها ونهايتها.».[٢] إنّ النهاية في القصة القصيرة تكسب أهمية خاصة إذ هي النقطة التي تتجمع فيها وتنتهي إليها خيوط الحدث كلّها. فيكتسب الحدث معناه المحدد الذي يريد الكاتب الإبانة عنه ونسمّي هذه النقطة «لحظة التنوير»، فالقصة القصيرة يتحدد معناها بنهايتها، أي بنقطة التنوير التي يبرز فيها الكاتب معنى المشهد أو الموقف الذي يصوّره.[٣] للحبكة نهايتان؛ إحداهما مغلقة، والأخرى منفتحة. ففي النهاية المغلقة يجاب عن الأسئلة التي طرحت في القصة كلّها ولايبقي هنا أي ريب أو نقص. وأمّا في الخاتمة المنفتحة فكانت تبقي عدة أسئلة بلاجواب و يطلب الكاتب من القارئ نفسه أن يجيبها ويخيره في الإجابة. لقد استفاد محفوظ من كلتيهما، حيث يجد القارئ في خاتمة قصصه اختلافاً بيناً.

والآن نتطرق إلى دراسة عناصر الحبكة في هذه المجموعة، نظراً لأهميتها في العمل الروائي. في إحدى عشرة قصة من قصصها الأولى يعني: «قبيل الرحيل»، و«حلم نصف الليل»، و«قوس قزح»، و«الصمت»، و«بيت سيئ السمعة»، و«القهوة الخالية»، و«كلمة السر»، و«الخوف»، و«الرماد»، و«الختام»، و«سوق الكانتو»، نواجه مع بناء مشترك حيث إن الأزمة تكوّن نواتها المركزية وكان بناء القصة على أساس هذه الأزمة وفي علاقته بها. كانت الشخصية الأصلية بسبب إزالة الحالة المألوفة، تحاول مواجهة الأزمة، في حينٍ يمكن أن يكون مصيره إلى النجاح أو إلى الفشل. فسعيها لإيجاد الحالة المألوفة السابقة أو الفرار من الأزمة كان من أهم الأجزاء المكوّنة للقصة لأنه يخلق عنصر التشويق، حيث يواصل القارئ روايته حتى يرى رد فعل الشخصية الأصلية إزاء الأزمة التي حدثت والكارثة التي تواجهها؛ فقد استخدم عنصر التشويق في هذه القصص كلّها، بشكل جيد تقريباً؛ ورغم أن بعض

---

[١]- فردب ميليت، **فن المسرحية**، ص٤٢٦.

[٢]- يوسف الشاروني، **دراسات في القصة القصيرة**، ص٥٤.

[٣]- رشاد الرشدي، **فن القصة القصيرة**، ص ٨٢.

القصص هذه ليست لها ذروة مناسبة، ولكن الإستفادة المناسبة من عنصر التشويق، أدت إلى إغمار هذا النقصان.

مما يلفت النظر في هذه المجموعة القصصية أنه بإمكاننا أن نواجه في ثلاث قصص، الشخصيات التي تبحث عن حل الأزمة. ففي «حلم نصف الليل»، عباس بقتله حسنين وعبده، يرجع الأمن والطمأنية إلى أمها مرة أخرى. وفي «الصمت»، كان الدكتور يحل أزمة الأستاذ صقر الفكرية والنفسية بجراحة زوجتها. وفي «الخوف»، عثمان جلالي، ضابط المخفر، بمقارعة أشرار حارتي دعبس و الحلوجي، يرجع الأمن إلى سكانهما.

لقاء ذلك، فإن بعض قصصه لم تمتاز بحبكة مناسبة، رغم أن لها مقدمة مناسبة و ذروة بسيطة ولكن لم يستخدم فيها تقنية حديثة، كما الأمر هكذا بالنسبة إلى سبع قصصه الأخيرة وهي: «وجها لوجه»، و«الهارب من الإعدام»، و«سائق القطار»، و«لونابارك»، و«موجة حر»، و«عابرو السبيل»، و«يوم حافل»؛ فإنّ الحبكة في هذه القصص تقوم على سلسلة من الحوادث والمواقف المنفصلة التي لاترتبط برباط التسلسل المنطقي. على سبيل المثال، في قصة «لونابارك»، كان المشهد يرسم في نفس مبتدأ القصة وفي نهاية الإيجاز وله لهجة غير محايدة وبعد ذلك يفوّض القاصّ كل شيء إلى الحوار الذي يجري بين بنت وابن ولايتدخّل في القصة إلاّ أن يقول أنهما يشربان الخمر أو يدخلان في النفق المخيف، فقطّ؛ في الحقيقة، كان ارتباط الكاتب وعلاقته بما يجري في القصة ضعيفاً جداً حيث لايستفيد من الوصف المألوف ليبين لهجة شخصياتها. ولايبيننا أن الكلمات التي تجري على لسان البنت كانت مُرّة أم على سبيل الكناية أم... وكان الابن يجيبها بلهجة متشددة أم مسيئة أم...، حتى لايدري ما اسمهما!

تكوّن المراحل القصصية كلّها إثر تقابل قطبين: الإيجابي والسلبي. «فقدان الأزمة في مواجهة الشخصيات بعضها مع بعض، يعني أن تلك الكتابة ليس لها لون القصة وليس لحوادثها دور في نموّ القصة وانسجامها.»[1]؛ رغم ذلك كلّه، «فإن خلق الأزمات الحديثة في القصة، يعتبر من أهم ميزات محفوظ الروائية، لأنّها تؤدي إلى خلق الأحداث الجديدة.»[2]. وهذا ما نلاحظه في «القهوة الخالية»، و«الخوف».

أمّا بالنسبة إلى نهاية القصة، فمن ثماني عشرة قصة قصيرة في هذه المجموعة، نجد أن ثلاث عشرة منها كانت خاتمتها مغلقة ولكن في ما بَقِيَ منها كانت بشكل منفتح.

١- بينر وسنلند، **شيوه‌هاى داستان نويسى**، ص١١٦.

٢- حسن محمد حماد، **تداخل النصوص في الرواية العربية**، ص١٢١.

لقصة «قبيل الرحيل» نهاية مغلقة ولكن تراجدية. لأن «البركات»، وهو الشخصية الأصلية يقع في فخ وضعته له «الدنيا» الشخصية الأخرى التي تلعب فيها.

«حلم نصف الليل» كانت نهايتها بشكل منفتح ومبهم؛ لأنها لاتوضح لنا أيرجع عباس إلى أمه مرة أخرى؟ هل تزدوج أم عباس مع شخص آخر؟ ماذا سيحدث لأسرة عبده التي غصبت بيت أم عباس؟ و...

كانت نهاية قصة «قوس قزح» مغلقة.

قصة «الصمت» كانت نهايتها بشكل منفتح؛ لأنها ليست واضحة ماذا سيحدث لراضية زوجة الأستاذ صقر، رغم أن موضوع القصة كلّه يدور حول ولادتها الصعبة.

لقصة «بيت سيئ السمعة» نهاية منفتحة؛ لأنها لم تخبرنا حين يتصل أحمد ببيت ميمي ويفهم أنهم انتقلوا إلى مكان آخر، أيبحث عن عنوان آخر من مكانها الجديد؟

كانت نهاية قصتي «القهوة الخالية» و«يوم حافل» بشكل مغلق ولكنّه تراجدي، لأن القصة تنتهي بموت الشخصية الأصلية.

كانت نهاية قصة «كلمة السر» بشكل مغلق ولكنّه حلو مريئ؛ لأن فؤاد كبير وهو الشخصية الأصلية يدرك خطأه ويرجع إلى زوجته السابقة مرة أخرى.

أما نهاية قصة «الخوف» فمغلقة ولكنّها تراجدية؛ لأن الناس نسوا تلك الجهود التي بذلها بطل الرواية عثمان جلالي في سبيل استقرار الأمن في حارتي دعبس والحلوجي وقمع أشرارهم، فكل جهوده أدرج إدراج الرياح وحبطت آماله لأنهم منعوا زواجه من حبيبته نعيمة، وأما نعيمة فقد قست ملامحها وبردت نظرتها وطبعت بطابع الجفاف فركضت الشيخوخة نحوها بلارحمة.

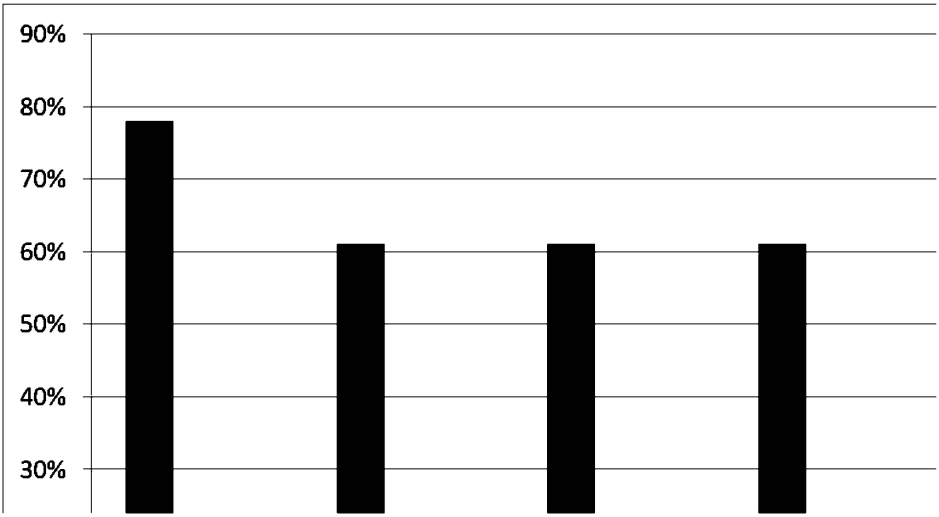
نهاية «الختام» مغلقة وتراجدية؛ لأنها أدت إلى انتحار الشخصية الأصلية علام يسري، حفظاً لصيته.

كانت نهاية قصة «سوق الكانتو» بشكل مغلق ولكنها حلوة مريئة؛ لأن اللصوص تم القبض عليهم ورجع المسروق إلى صاحبه.

«وجهاً لوجه» كانت نهايتها بشكل منفتح وغمرها الإبهام؛ لأنها ليست واضحة هل يتزوّج حامد من سهام؟ لماذا قُتل جاد الله ماسح الأحذية؟ هل قاتليه يتم القبض عليهما؟

كانت نهاية قصة «الهارب من الإعدام» منفتحة وتراجدية؛ لأنه بعد موت دحروج إثر إصابته شظايا القنبلة، ليس واضحاً أن صديقه سلامه الذي قد قصد أن يفر إلى فلسطين بمساعدة دحروج، هل ينال بغيته أم لا؟

و«سائق القطار»، و«موجة حر»، لهما نهاية مغلقة وتراجدية؛ وهكذا الأمر بالنسبة إلى «لونابارك»، و«عابرو السبيل» ولكنها حلوة مريئة.



رسم رقم ١: كيفية عناصر الحبكة في مجموعة «بيت سيئ السمعة»

ب. الموضوع (التمّ)

كان المضمون يعدّ المكوّن الأساسي الآخر لأي نصّ سردي. وهو ذلك الفكر السائد على جو الأثر الأدبي والذي يجعل الكاتب أن يكتب قصته على أساس ذلك. و«علاقة ترتبط أجزاء القصة بعضها ببعض. ومن وجهة نظر بعض النقاد يدلّ على شخصية الكاتب الفكرية.»[١]

كانت الأسرة والمسائل التي ترتبط بها كالزواج، والطلاق، و... هي المضمون المشترك في هذه المجموعة القصصية كلّها. بينما بعض قصصها مثل «قوس قزح» ذات سمة تربوية وكان نسجها يختلف بالنسبة إلى قصصه القصيرة الأخرى. حسب تعبير محفوظ: «يلعب العقل دوراً خطيراً في حياة الأسرة كأنه معبود»[٢]

كانت النساء كلّها في هذه المجموعة يجرين مجرى الخلق الكريمة في سلوكهن مع أسرهن والآخرين إلا امرأتين تسمّيان «دنيا» وأم ميمي اللتين تلعبان في «قبيل الرحيل» و«بيت سيئ السمعة» مرتبتين. وكان يتعامل الزوجان مع أنفسهما تعاملاً حسناً إلا في «سوق الكانتو»، و«كلمة السر»، ولو كان في«كلمة السر»جيدّا في بداية الأمر، ولكن الرجل بدأ يتنزّع عن زوجته شيئاً فشيئاً ويبتعد عنها لمدة.

١- الهه بهشتى، **عوامل داستان**، ص٦١.

٢- نجيب محفوظ، **بيت سيئ السمعة**، ص٢٩.

يتناول نجيب محفوظ في قصصه الأسرة المصرية في الوهلة الأولى والمجتمع المصري في الوهلة الثانية. فالمرأة ومايرتبط بها من القضايا التي يهتمّ بها محفوظ دائماً و«المرأة لاتظهر في قصصه إلا أن تكون خادمة، أو عاملة، أو بائسة. ألمرأة البائسة التي كانت من الطبقة العامة احتزت مكاناً هاماً في قصصه.»[1] يؤمي محفوظ إلى زيغهن وجنوحهن و يرجع سببها إلى ظروف المجتمع والفقر الذي يسيطر عليهن. إلى جنب ذلك ففي «حلم نصف الليل»، و«الخوف»، و«سوق الكانتو» يشير إشارة خاطفة إلى فقر الناس، وفي بعض الأحيان إلى المسائل السياسية، ومنها الاستعمار، وهذا ما نجده في «القهوة الخالية»، و«وجهاً لوجه»، و«الهارب من الإعدام» وكانت الأخيرة تبدأ بالمسائل السياسية.

ج. بناء الشخصية ووسائله لدى محفوظ

لعلّ معظم القصص والروايات، تستمد أكثر جمالها، وقوّة تأثيرها من شخصياتها، بما تملك من أبعاد فكرية، ونفسية، وملامح عاطفية، وجودة الرواية، تقاس بمقدار قدرتها، على تقديم مجموعة من الشخصيات الفنية المتميزة القادرة على أن تقنع القارئ بصدق الحياة القصصية التي تعيشها. والقرّاء أنفسهم لايهتمّون برواية، مهما كان القصد من وراء كتابتها، إذا لم يكن في شخصياتها مايجذبهم إليها. وقد وصل بعضهم حد التشبه بشخصية قصصية، يتعاطف معها، ويشعر بشعورها، ويعتبر نجاحها أو إخفاقها، نجاحاً له وإخفاقاً. هذا كلّه، حملنا على أن نقدم الحديث عن الشخصية، لأنها من أهمّ عناصر الفن القصصي. وسعياً للكشف والإيضاح، نتناولها من خلال الأفكار الآتية: خلق الشخصية، ووسائلها، وعلاقة الكاتب بها.

من أين يأتي محفوظ بشخصياته؟ سؤال لابدّ من أن نطرحه، نظراً لأهمية خلق الشخصية في العالم الروائي، كان ولايزال، مدار اهتمام النقاد والرواة على حد سواء.

«ينبغي أن تكون الشخصيات رموزاً حية لأشخاص نصادفهم في حياتنا فلانجدهم دُمى يصنعها الكاتب بخياله فتبتعد صلتهم بالواقع، ومن المهمّ أن يحسن الكاتب رسم شخصياته من حيث مظهرها العام وحالتها النفسية والفكرية وسلوكها وظروفها الاجتماعية.»[2]، وهذا ما نراه عند محفوظ وفي توظيف شخصيات رواياته، فإن الشخصية في قصصه ليست دمى يحرّكها صاحبها أو مخلوقاً ذهنياً فقط، دون أيّ حبّ وإحساس. كان محفوظ في قصصه مصوراً الحياة الواقعية، ومن ميزاته القصصه سيطرته الكامل على قصصه والحضور الدائم فيها. يبلغ عدد كل الشخصيات التي تلعب في هذه

١- فوزية العشماوي، **المرأة في أدب نجيب محفوظ**، ص ١١١.

٢- وزارة المعارف، **البلاغة والنقد**، ص٩٦.

المجموعة إلى ١١٤ شخصية. منها ٨٦ مذكراً ومن بينهم ٥ أطفال و ٢٨ امرأة، توجد فيهن ٣ بنات صغيرات. من ١١٤ شخصية، ٣٤ شابّاً، ٨ أحداث ويانعين، و٣٠ شخصية في منتصف العمر. برغم أن عدد رجالها أكثر من النساء وهذا ما يدل على تفضيله الرجال على النساء، ونفس الكاتب أشار إليها في قصة «بيت سيئ السمعة»: «الزواج إجراء من اختصاص الرجال والعروس آخر من يعلم.»[١] ولكن رغم هذا كلّه، كان للمرأة دور هام في قصصه، وتبرز في كلّها تقريباً.

رغم أن عدد الشخصيات في «القهوة الخالية» يبلغ إلى ١٥ شخصية ولكن هذه الكثرة لم تنقص من كيفية القصة وكل الشخصيات بدورها تخلق الأزمة وتسبب نموّ القصة. كان الصراع الرئيسي يجري بين عدة شخصيات أصلية، والآخرون بتتبعهم عنها، يمثّلون دورهم. إزاء ذلك، رغم أن لقصة «موجة حر» ٧ شخصيات؛ وفي قصص «الهارب من الإعدام»، و«سائق القطار»، و«عابرو السبيل» تلعب شخصيات كثيرة؛ ولكن الشخصية الأصلية ليست واضحة ومعينة. رغم هذا، فإنّ كثرة الشخصيات التي تعدّ من ميزات القصص الطويلة فإننا نشاهدها في بعض قصصه حيث تعيين الشخصية الأصلية فيها أمر صعبٌ في بعض الأحيان، وهذا مايطالعنا في «موجة حر»، و«الهارب من الإعدام»، و«سائق القطار»، و«عابرو السبيل».

لقد استفاد كاتبنا من عدة تقنيات في بناء شخصيات الرواية منها: التسمية، والوصف، والحوار، وتيار الوعي، ونحن الآن نلقي الأضواء على كلّ منها:

أولاً. تسمية الشخصيات

عند قراءتنا لمجموعة قصص نجيب محفوظ هذه، نواجه شخصيتين؛ الأصلية والثانوية. تبلغ عدد الشخصيات الأصلية لها المسمّيات إلى ٨٤ شخصية. إضافة إلى ذلك، يخبرنا عن شخصيتين أسطوريتين هما «الخضر» في «حلم نصف الليل»، و«أبوزيد هلالي» في «الخوف». تنوّع الأسماء وكثرتها من ميزات قصص محفوظ القصيرة، ويبدو اسم الشخصيات كلها مألوفاً، لدى قراءها.

يستمد كاتبنا من الأسماء العامة لتسمية شخصياته الثانوية أيضاً، منها: النادل ومدير المحل في «قبيل الرحيل»، المفتش في «حلم نصف الليل»، المطافئ ومندوب المستشفى في «قوس قزح»، طبيب المولد، وطبيب القلب، وطبيب التحذير، والممرضة في «الصمت»، مدير المعاشات في «بيت سيئ السمعة»، الخادم العجوز في «القهوة الخالية»، سائق كارو، وصاحب القهوة، والعسكري العجوز، وبياع الترمس، والمقرئ الأعمى في «الخوف»، و...

---

[١]- نجيب محفوظ، **بيت سيئ السمعة**، ص٥٥.

في هذه المجموعة القصصية قد كرر اسم آمنة في «كلمة السر»، و«الهارب من الإعدام»، وتدعى امرأة باسم ابنها عباس في «حلم نصف الليل».

مما يجدر بالانتباه في بناء الشخصية، اهتمام محفوظ بالشخصيات المسطحة(السكونية) والدينامية (النامية): «مسطحة وهي ما تقوم عادة حول فكرة واحدة أو صفة دائمة لاتتغير طوال القصة، ولاتؤثر فيها الحوادث، ولاتأخذ منها شيئاً. دينامية وهي التي تنكشف لنا تدريجياً وتتطور بتطور الأحداث»[١]

بعبارة أخرى: «الشخصية الدينامية على خلاف الشخصية المسطحة، فإننا نواجه طوال القصة مع تغيير حاسم في زاوية من زواياه الخلقية، والاعتقادية، والدينية، و...، الشخصيات المسطحة أجدر للقصة القصيرة من القصة الطويلة، وأليق بها فإنها تبادر إلى بيان أعمال الشخصيات الظاهرة أكثر من التغييرات التي طرأت على أعمالهم الباطنية.»[٢]

بناء على ذلك، فإنّنا نلتقي بشخصيات مسطحة أكثر من شخصيات دينامية. ببيان أفضل، بإمكاننا أن نشاهد الشخصيات الدينامية في ثلاث قصص فقط وهي: «حلم نصف الليل»، و«كلمة السر»، و«الرّماد».

كما ذكرنا، من أهمّ ميزات الشخصيات الدينامية أنّها تتحوّل من حالة إلى نقيضها، ولكن ضمن إطار مقنع وتطور فني بعيد عن المفاجأة، والانعطاف الحاد السريع. فالمواقف الجديدة مبرزة فنياً وعقلياً. الأمر الذي يتجلّى لنا في شخصية عباس في «حلم نصف الليل»، فإنّه في بداية الأمر لم‌تهمّه قضية زواج أمه من حسنين ثم عبده؛ ولكن حينما رأى أنّهما يؤذيانها، لم‌يسكت وبقتلهما رجع الأمن والطمأنينة إلى أمها مرة أخرى.

وفي «كلمة السر»، كان فؤاد كبير ذاشخصية دينامية. لأنّه في بداية القصة يتخلّى عن زوجته ويتزوّج امرأة أخرى اسمها آمنة؛ ولكن لم تقض عليه مدة طويلة، حتّى يندم ويرجع إلى زوجته السابقة.

كان حسن سماوي في قصة «الرماد»، ذاشخصية يثير غضب الموظفين كلّهم بخلقه مشاكل عديدة لهم، خاصة لامرأة ورجلٍ اسمهما سحر وبرهان؛ أما في النهاية يتعذّر منهما.

---

[١]- محمد بوسف نجم، **فن القصة**، ص١٠٣.

[٢]-**المصدر السابق.**

ثانياً. الوصف

تعدّ الاستفادة من الوصف بكلا المنهجين؛ يعني الوصف المباشر وغير المباشر لشخصيات القصة من أهمّ ميزات الشخصية المحفوظية:

(١) وصف غير المباشر

يتراءى لنا في ترسيم شخصيات محفوظ القصصية، أنّ الحب، والاضطراب، والضجر، والغيظ والغضب، وفي كلام واحد، كل الأحاسيس الإنسانية البديعة قد رسمها كاتبنا بحذاقة تامة: على سبيل المثال، جاء في وصفه عن اضطراب عبدالفتاح حمام في «الختام»:

«إشتد ارتباك الشابّ كما تجلّى في احمرار وجهه وقال بعجلة واندفاع كأنّه يقذف بنفسه في الماء في أول تدريب يخوضه:...»[١]

عند قراءتنا في بناء الشخصيات نجيب محفوظ، منها وصف غير المباشر خاصة، نواجه ثلاثة أشياء هامة: أولاً أنّ محفوظ في قصصه الأخيرة إلى جانب وصفه المباشر، فقد عالج معالجة نفسية للشخصيات، على سبيل المثال، كان الراوي في «بيت سيئ السمعة» يصف ميمي بأنها: «سيدة واضحة الكهولة، مقعرة الخدّين من ذبول، بارزة الفم، تعكس عيناها نظرة متعبة، وتضفي عليها ملابس الحداد تجهّماً وكآبة. وسرعان ما أدرك من مطلع حديثها أنها قصدته بأمل أن يسهل لها الإجراءات الخاصة بمعاشها.»[٢]

ثانياً اهتم محفوظ بتصوير غير المباشر لشخصياته من الخارج اهتماماً بالغاً، وإن جاء هذا التصوير بأوصاف سريعة وخاطفة أحياناً كوصفه لحسن سماوي في «الرماد»:

«ومن عينيه الصغيرتين تطلّ نظرة غير مأمونة.»[٣]

ثالثاً أن الأغلب الأعمّ ممّا يفصح عن السمات المتميزة للشخصيات فيها لايتمّ عبر الكاتب هذا، بل عبر سواه من الشخصيات الأخرى، حيث ترسم المعالم وحالات الشخصيات الباطنية من قبل شخصيات أخرى. على سبيل المثال، في «حلم نصف الليل» اختلف الناس في شأن عبده ونياته اختلافاً تامّاً: «فمن قائل إنّه مثال للأمانة والبرّ، ومن قائل إنّه حسنين آخر.»[٤]

١- نجيب محفوظ، **بيت سيئ السمعة**، ص ١٠٩.

٢- **المصدر السابق**، ص ٥٢.

٣- **المصدر السابق**، ص ٩٨.

٤- **المصدر السابق**، ص ٦٩.

(٢) الوصف المباشر

إعتمد محفوظ الطريقة التحليلية أو المباشرة، مهتماً بإبراز المعالم الخارجية للشخصية، فهو يصفها وصفاً حسياً. واعتمد الدقة في الوصف ومضاعفة التفاصيل، لايترك كبيرة أو صغيرة من دون أن يسجلها. هذا الأسلوب يمهد تداعي الصور للقارئ بسهولة. ولكنه لايشتمل الشخصيات الثانوية والأصلية فحسب، بل يمتد إلى أمور أخرى هامة كالأشياء وحتى الأحداث التي تؤثر في مصير القصة يشتملها هذا الوصف الفني.

وفي وصفه المباشر عن الشخصيات، تطالعنا ثلاث أشياء هامة:

أولاً لعلّ أبرز ما يميز صنيع محفوظ فيما يتّصل بمكوّن الشخصيات في هذه المجموعة وما يبدو قانوناً أو أشبه ما يكون بالقانون في فعاليات بنائه لتلك الشخصيات الرئيسية خاصة، حرصه الواضح على التعريف بالصفات الخارجية للأغلب الأعمّ منها. فإنّه حرص على رسم الملامح الخارجية لشخصياته بغية إقناعنا بمطابقتها للواقع. كما يتّضح من وصفه لعباس، بطل «حلم نصف الليل» الأصلي بأنّه: «في العشرين من عمره، طيب القلب جدّاً، تلوح في عينيه الواسعتين نظرة صامتة، ولعلها ناطقة بلغة مجهولة، يبتسم كالأطفال، ويطلق شاربه ولحيته ويحبهما... يحب الألوان الفاتحة، ويغطي رأسه بطربوش متداعى الأركان، ويتناول عصاه الخيزران البرتقالية، ثم يغلق الدكان وينطلق في سبيل طويل، يلوك في فيه قطعة من السكر النبات ويبتسم في سعادة رائعة.»[١]

وفي «القهوة الخالية»، يصف محمد الرشيدي وصفاً يكاد يرسم القارئ في مخيلته صورة دقيقة منه: «كان ذا صحة جيدة إذا قيس بعمره، طويلاً نحيلاً، واختفى أديم وجهه تماماً تحت التجاعيد والأخاديد، وبرزت عظامه وتحددت كأنّها جمجمة، وفي عينيه غارت نظرة تحت غشاوة باهتة لاتنعكس عليها مرئيات هذا العالم.»[٢]

ثانياً بما أن إحياء الأشخاص أكثر خيراً من سرد أخبارهم، خصوصاً أن الشخصية الحية هي بكلّ بساطة مثيرة للإعجاب؛ لذا اعتمد كاتبنا، في الوقت نفسه الطريقة التمثيلية. إذ كان أشخاصه يكشفون أنفسهم من خلال حياتهم، بواسطة الأقوال، والأفعال، والحركات، والسكنات، والمواقف والتصرفات، وباستجابتهم للأحداث التي تتعاقب عليهم، وبكفاحهم للحياة التي يحيون، وبترك الفرصة للآخرين ليتحدثوا عنهم، وبما يلجأون إليه من أساليب تعبيرية، تنضو الحجب عن الجوهر، عبر الحوار،

١- **المصدر السابق،** ص ١٧.

٢- **المصدر السابق،** ص ٦٤.

والوثائق، والرسائل، وتيار الوعي، وتداعى الأفكار، والمراجعات الداخلية، والارتدادات النفسية. بذلك كله تنضج الشخصية، بدرجة تصبح معها نابضة بالحركة والحياة. ففي القصة السابعة وما بعدها، تناوله للشخصيات فقد أصبح أكثر تلخيصاً من الناحية الكمية وأكثر إكمالاً من الناحية الفنية، حيث إنّ الرواي لم يرسم وحده المعالم الخارجية، بل إنّ كثيراً من تلك الأوصاف ترسم من قبل شخصيات أخرى. نشير إلى نماذج منها: ففي قصة «قوس قزح» جاء وصف مكان الحدث على لسان حسن دهمان: «ما معنى هذا؟ وهل ثمة خطأ؟ كان بيته ومازال معبداً للعقل وللنظام، فكيف تسلسل إليه الفساد؟»[١]

ومحمد الرشيدي يتكلم عن زوجته في «القهوة الخالية»: «منذ أربعين عاماً تزوجتك وأنت في العشرين، ربيتك على يدي، وكنا سعداء جدّاً برغم فارق العمر، وكنت خير رفيق، يا طيبة يا إنسانة»[٢]

وجاء في «وجهاً لوجه» وفي وصف أحمد عن حبيبته سهام: «عكست عيناها نظرتين متعاقبتين، الأولى مشرقة والأخرى غامضة دارتها بابتسامة»[٣]

ولكنك لاترى أمارة من الأوصاف الظاهرة للشخصيات في قصصه الأخيرة، حيث في بعضها مثل «كلمة السر»، و«الهارب من الإعدام»، و«لونابارك»، و«عابرو السبيل» لم يرسم أي وصف من معا لم الشخصية الأصلية.

ثالثاً لايبادر نجيب محفوظ إلى ذكر القصة وتاريخ الشخصية الأصلية فيها فقط، بل يشير ضمنها إلى أسرة تلك الشخصية، أيضاً. ففي «بيت سيئ السمعة»، يؤتي تقريراً مفصّلاً عن أسرة ميمي على لسان أحمد: «إنّ بيت آل حلاوة خرق العقل والمعقول وقام وحده ككلمة متحدية عرف بالبيت السيئ السمعة وأحيط بسياج من الرهبة... كانت ربة البيت -وهي زوج لموظف كبير- امراة متبرجة. تبدي في الطريق في كامل زينتها عارضة حسناً رائقاً...وقد تصطحب معها بناتها الأربع.»[٤]

قصارى القول، إنّ محفوظ غالباً ما ينوّع في وسائل وصفه لشخصيات الرواية، وغالباً أيضاً ما تتوزّع تلك الوسائل لديه بين ثلاث فعاليات مركزية، ما تقدّمه الشخصيات عن نفسها، وما تقدّمه عن سواها

١- نجيب محفوظ، **بيت سيئ السمعة**، ص ٣٦.

٢- **المصدر السابق**، ص ٦٤.

٣- **المصدر السابق**، ص ١٣٠.

٤- **المصدر السابق**، ص ٥٣.

وما يقدّمه الراوي عنها. ممّا ينتمي إلى الفعالية الأولى يمكننا أن نلاحظه في قصة «قوس قزح» وفي وصف حسن دهمان عن نفسه.[١] وأمّا بالنسبة إلى الفعالية الثانية فإنّ قصة «وجهاً لوجه»، تمتاز بهذه الميزة، حيث توصف سهام من قبل حبيبه أحمد.[٢] وممّا ينتمي إلى الثالثة التي يتكفّل الراوي المفارق لمروّيه بتقديم مجمل الصفات المادية والنفسية لشخصيات الرواية، فنماذجها كثيرة في «حلم نصف الليل»، و«بيت سيئ السمعة»، و«كلمة السر»، و«الهارب من الإعدام»، وكثير من قصصه الأخرى.

ثالثاً. علاقة نجيب محفوظ بشخصياته

علاقة القاص بشخصياته مسألة مهمة في العالم الروائي، فكان لنجيب محفوظ مع أشخاصه ثلاثة مواقف: الإعجاب والتقدير، والحقد والكره، والحيدة.

الموقف الأول نتناوله في «الخوف» من خلال شخصية عثمان جلالي، حيث يتراءى من الشخصيات المقربة إلى الكاتب، نال إعجابه وتقديره. لأنّه عرف دربه، فابتعد عن الشطط و لم يسقط في التجربة التي تحطّ من قدره. إنه عقل البطل الناضج، وفكره الواعي وضميره اليقظ. سددّ خطاه وبدّد الظلمات من دربه.

والموقف الثاني، موقف الحقد والكره، فقد ألعمنا إلى جانب منه، في شخصيتي قصة «سائق القطار»، حيث يستفيد من اسم الحيوانات المفترسة لتسميتهما ويبقى هذا الاسم عليهما حتى نهاية القصة وكان السبب في ذلك يعود إلى شراستهما: حيث تناولهما الكاتب بالسخرية والاحتقار منذ ظهورهما الأول في الرواية: «وقال الصقر مخاطباً الدبّ بحدة وانفعال: لاتحاول عبثاً.»[٣]

وهناك منزلة بين المنزلتين، نقصد المؤلف المحايد، إذ تُترك الشخصية تعيش حياتها الخاصة، «فتبقى على صلة بالحياة ممارسة، ومترجمة إلى أفعال».[٤] فتنكشف عيوبها وشرورها وإخفاقها، كما تبرز محاسنها وفضائلها ونجاحها، من غير أن يظهر المؤلف أية عاطفة نحوها. ونماذج هذا الموقف كثيرة ومتعددة: «دنيا» في «قبيل الرحيل»، و«حسنين، وعبده» في «حلم نصف الليل»، و«توتو» في «القهوة الخالية»، و«جعران» فتوة الحلوجي، و«الأعور» فتوة دعبس، و«حندس» في «الخوف» و... فهذه

١- **المصدر السابق**، ص ٣٦.

٢- **المصدر السابق**، ص ١٣٠.

٣- نجيب محفوظ، **بيت سيئ السمعة**، ص ١٥٢.

٤- جورج لوكانش، **دراسات في الواقعية**، ص ٢.

الشخصيات تأتي بأعمال من غير أن تعي مسؤوليتها تجاهها، وتتنكر لها ساعة تشاء، إنها الحرية غير المسؤولية.

قدّم محفوظ شخصيات، لا رابط بينها وبين الرواية، فكراً أو فنّاً، وبإمكاننا أن نسقطها، من غير أن تترك أي أثر يشعرنا بالنقصان، ويضعف الهيكل العام للرواية. مثل شخصية «النادل» في «قبيل الرحيل»، و«العسكري العجوز» في «الخوف». لقاء ذلك، هناك شخصيات ثانوية اعتنى الكاتب بها، وقدمها لنا جذابة مقبولة محببة، «لقد اهتم محفوظ بشخصياته الثانوية اهتماماً كبيراً.»[١] فقارئ قصصه، يجد صعوبة في أن ينسي «طاهر» في «قوس قزح»، و«صاحب القهوة» في «الخوف».

وسعياً لكشف الأشخاص الثانويين، وتسليط مزيد من الضوء عليهم، وانطلاقاً من موقعهم داخل القصص كمشاركين، يقومون بأعمال ويلعبونها، نتصدى لهم ضمن فئتين اثنتين: فئة العامل المساعد، وفئة العامل المعاكس.

العامل المساعد، هو شخص يدخل مجرى الأحداث، ليقدم المساعدة للبطل. ويتجسد من خلال عدة ممثلين، نذكر منهم صاحب القهوة في «الخوف». إن هذه الشخصيات العوامل المساعدة، تدور في فلك البطل، وهي أصداء لشخصيته، إن تحدثت فبلسانه تنطق، وعن أفكاره تعبر.

أما العامل المعاكس، فهو الذي يدخل القصة، ليخلق الصعاب التي تمنع البطل من الوصول إلى ما يتوق إليه، أو إلى ما يعوض إساءته، ويفرض عليه مواقف صعبة. ومن العوامل المعاكسة، ما يتجلى في غير الأشخاص الحقيقيين. الولادة الصعبة في «الصمت» الفقر في «سوق الكانتو»، الصداقة في «قوس قزح»، و«بيت سيئ السمعة»، النمامة في «الخوف»، حيث حطّمت أماني عثمان جلالي بطلها الرئيسي. وأما على مستوي البشر فخير من يمثل العامل المعاكس، يمكن أن نشير إلى حسن سماوي في «الرّماد».

رابعاً. الحوار

يجب على الشخصية أن تتعرّف نفسها على القارئ مستعينة بطريقين: السلوك والحوار. يقول لئونارد بيشاب: «يجتهد الكاتب عن طريق الحوار أن يبتدأ ارتباط الشخصيات بعضها ببعض، أن يصدّقه، أن يدومه أو أن ينقطعه. إضافة إلى ذلك كان الحوار يعدّ من أهم أسباب الكاتب حيث يؤيد صحة

١- محمد يوسف نجم، **فن القصة**، ص ١٠٢.

كلامه في شأن الشخصيات ويصدّقه. إذ ادعى كاتب بأن شخصاً كان مغبوضاً، في الحقيقة، أعلن اعتقاده فقط. أما إذا أعلنه عن طريق الحوار الذي يجري بين الشخصيات، فقد بين حقيقةً مقنعةً.»[1]

الحوار الذي نلاحظه بكثافة معقولة في الرواية فقد جاء كاشفاً عن أبعاد بعض شخصيات الرواية كما اتخذ مستويين مختلفين تماماً؛ الأوّل يستعيض به الكاتب عن التصاوير المباشرة، بحيث يقدم لنا الملامح الخارجية لبعض الشخصيات مع إشارات سريعة لبعض صفاتها النفسية، وأمّا المستوى الثاني فيتمثل في الحوار الكاشف عن أبعاد الشخصيتين المتحاورتين.

مما يلفت النظر حول مونولوجات محفوظ يمكن أن نشير إلى:

الأول: سيطرته الكاملة على كتابة مونولوج واضحة في كل قصصه تمام الوضوح، حيث يمتدّ الحوار فيها إلى النهاية. لكن مع أن للحوار دوراً هامّاً في نموّ القصة ولكن نهاية بعض قصصه مثل «الخوف» غامضة ومبهمة.[2]

والثاني: نجد في كثير من قصصه القصيرة الأسئلة المبهمة التي تطرح في إطار الحوار وكانت مؤثرةً في نموّ القصة.[3]

الثالث: يأتي الحوار في بعض الأحيان لتغيير الجوّ السائد. على سبيل المثال في «الصمت»، كان الطبيب بعد أن ييأس عن قوة المرأة على الولادة الطبيعية، يتطوع للتخفيف من كآبة الجوّ و لتقوية معنويات زوجها الممثّل يسأله عن فيلمه الجديد.[4]

الرابع: في بعض مونولوجاته كما يجري في «حلم نصف الليل»، «الرماد» و«الخوف»، حوار الشخصيات حول الآخرين وإبداء آراءها الخاطئة في شأنهم خاصة مايرتبط بالزواج، يؤدي إلى خلق الأزمة.

والمونولوج الداخلي كان يموج في قصص محفوظ أيضاً. مما يليق بالانتباه أن يطرح بعض الأحيان مضمون القصة الأصلي في إطار هذا المونولوج. ومثال ذلك ما جاء في «قوس قزح»: «وساءل نفسه:

---

[1]- لئونارد بيشاب (١٣٩٠ش)، **درس‌هایی درباره داستان نویسی**، ص ١٥٩.

[2]- نجيب محفوظ، **بيت سيئ السمعة**، ص٣٢.

[3]- **المصدر السابق**.

[4]- **المصدر السابق**، ص ٤٥.

«ما معنى هذا؟! وهل ثمة خطأ؟» كأنّه بيته - ومازال- معبداً للعقل والنظام، فكيف تسلل إليه الفساد؟»[١]

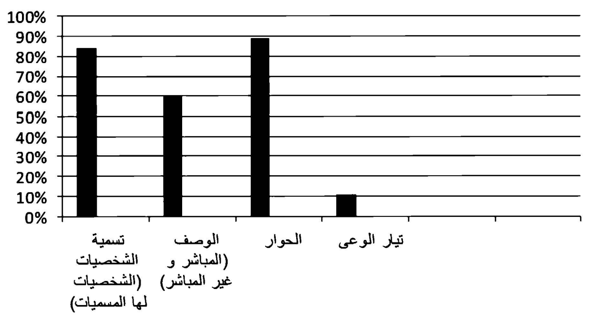
وفي «الصمت»، كان اضطراب الأستاذ صقر، ألشخصية الأصلية، يتجلّى لنا منذ بداية القصة بشكل المونولوج. حيثما ينظر إلى زوجته التي تواجه ولادة صعبة: «فساءل نفسه: متى ينتهي عذابها؟ ومتى يرحمه الطبيب فيتركه لنفسه؟»[٢]

وهذا ما نراه أيضاً في شأن محمد الرشيدي في «القهوة الخالية»، حيث يقول بعد وفاة زوجتها: «أنا الآن وحدي، بلا رفيق، لِم تركتني يا زاهية؟ وبعد أربعين عاماً، لِم سبقتني يا زاهية؟»[٣]

خامساً. دور تيار الوعي في ترسيم الشخصية

كان الكاتب في تيار الوعي يجعل أفكار شخصيات القصة ومدركاها جنباً إلى جنبٍ دون أي نظم أو غاية أو قصد خاص؛ ولهذا تتجلّى لنا الأفكار والأحاسيس دون أي مقارنة منطقية، ويزول الاختلاف بين النوم واليقظة وتأتي القواعد اللسانية بشكل شذر ومذر».[٤]«لقد استخدم نجيب محفوظ أحدث التقنيات القصصية في العالم الروائي. ففي قصصه يوجد تيارالوعي، و...»[٥]

إلتجأ كاتبنا إلى استخدام هذا العنصر في ثلاث قصص من هذه المجموعة يعني «بيت سيئ السمعة»، و«القهوة الخالية»، و«وجهاً لوجه».



رسم رقم ٢: كيفية بناء الشخصية في «بيت سيئ السمعة»

---

[١]- **المصدر السابق**، ص ٣٦.

[٢]- **المصدر السابق**، ص ٤١.

[٣]- **المصدر السابق**، ص ٦٨.

[٤]- سيما داد، **فرهنگ اصطلاحات ادبى**، ص ١٤٩.

[٥]- أحمد محمد عطية، **مع نجيب محفوظ**، ص ١٥٩.

د. أسلوب الحكاية أو زاوية الرؤية

كان الكاتب عادة يعين أسلوب حكاية قصته في عباراتها الأولى. «زاوية الرؤية هي التقنية المستخدمة لحكي القصة المتخيلة، وأن الذي يحدّد شروط اختيار هذه التقنية دون غيرها، هو الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الراوي.»[١]

«أسلوب الحكاية، هو الظرف الذي يتخذه الكاتب بالنسبة إلى رواية القصة والنافذة التي يفتحها أمام القارئ حتى يرى من خلالها حوادث القصة ويقرأها.»[٢] بعبارة أخرى: «أسلوب العرض هو الطريق الذي يبرز الكاتب مواد قصته إلى القارئ مستعيناً منه؛ وفي الواقع، يبين ارتباط الكاتب مع قصته.»[٣]؛ لهذا أسلوب الحكاية يتعهد تقديم مواد القصة إلى القارئ ويؤثر في عناصر القصة الأخرى أيضاً. ومن ثمّ، فاختيار أسلوب العرض المناسب كان له دور هام في نجاح الأثر.

الزاوية على ثمانية أقسام هي: «العالم الكل اللامحدود، أو عارف الكل»، و«العالم الكل التمثيلي»، و«العالم الكل المحدود»، و«زاوية المتكلّم وحده»، و«المونولوج الداخلي»، و«المونولوج الخارجي» و«زاوية المخاطب» و«زاوية دون راوي»[٤] أيضاً يمكن القول أن الزاوية تعكس علاقة الكاتب بالروية[٥] الزاوية التي استفاد منها محفوظ لسرد قصصه في هذه المجموعة هي أسلوب عارف الكل إلا قصة «الرماد»، فقد جاء فيها بشكل المتكلّم وحده. ثبات عنصر الراوي يساعد القارئ أن تكون قراءته سهلة يسيرة. حضور الرواة المختلفين يؤدي إلى التعقيدات الكثيرة في قراءة القصة، وهذا ما رعاه محفوظ في عملية سرد رواياته. «والكاتب في هذه الرواية يسيطر على كل الأمور والقضايا التي تجري في الرواية؛ بل يعلم كلّما يجري في مفكرة الشخصيات ويوضّحها وأحياناً يتكلّم بدلاً عنها حتّى يفضي عما يدور في بالها ويخطر بمخيلتها. في الحقيقة يروي القصة في هذا النمط من خلال الشخص الغائب، والشخص الغائب أو الراوي عالم بكلّ شيء حتى ما يجري في أفكار الشخصيات ومخيلتها»[٦]

١- حميد لحمداني، النص السردي **من منظور النقد الأدبي**، ص٤٦.

٢- سيما داد، **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، ص ٢٥٩.

٣- جمال ميرصادقى، **عناصر داستان**، ص٣٨٣.

٤- مصطفى مستور، **مبانى داستان كوتاه**، صص٣٦-٣٥.

٥- جمال ميرصادقى، **عناصر داستان**، ص ١٥٦.

٦- مصطفى مستور، **مبانى داستان كوتاه**، ص ٣٧.

كانت غاية محفوظ القُصوى من استعماله أسلوب عارف الكل أن يكون وحده خالق الشخصيات، ومُخرجاً، وكاتب المونولوج وفي كلام واحد، أن يكون خالق كل ما يجري في المشهد وما خلفه. زد على ذلك، كان الكاتب غير تدخله في القصة، فإنّه يخبر القارئ عن نيات شخصيات القصة وأفكارها وفي بعض الأحيان يرسم معالم شخصيات القصة وأوصافها على لسان شخصيات أخرى.

٥. المشهد (الظروف الزمكانية)

إن المشهد (البيئة الزمانية والمكانية)، يلعب دوراً هامّاً في العمل القصصي، سواء في حياة الأبطال وتحركهم مع القوى المختلفة في بيئة معينة، أو في خلق أنماط من الأحداث، وتطويرها، أو في صياغة النسيج الروائي بشكل عام. «يعطي المشهد القارئ إحساساً بالمشاركة الحادة في الفعل إذ أنه ليسمع عنه معاصراً وقوعه كما يقع بالضبط وفي نفس لحظة وقوعه، لايفصل بين الفعل وسماعه، سوى البرهة التي يستغرقها صوت الراوي في قوله؛ لذلك يستخدم المشهد اللحظات المشحونة ويقدم الروائي دائماً ذروة سيق من الأفعال وتأزمها في المشهد.»؛[١] إذن، فالمشهد يساعد القارئ على أن يشارك في ما يرى شخصيات القصة ومايسمعها، وكذلك يساعده على إدراك عملها ورد فعلها و قيمها المثالية.

يولع محفوظ بتعيين الحدود الزمنية للأغلب الأعم من الأحداث المكوّنة لكّل نصّ من نصوصه الروائية. فعلى نحو مباشر يجهر بالزمن الذي تجري فيه أحداث الروائية:

«كانت شمس الصيف الحامية تلهب الجموع الحاشدة...»[٢]

وقد اعتمد كاتبنا تحديدات زمنية صارمة، تناثرت على طول هذه المجموعة مثل:«أيام معدودة قبيل الرحيل»، «طوال أربعة أعوام»، و«عند الفجر»، و«قبل موعده المحدد بنصف ساعة»، و«عند المساء خلا إلى نفسه»، و«في خلال شهر من الزيارة الغريبة» و«بعد مرور ستة أشهر»، و«بعد خمسة عشر عاماً» و... إن هذه التحديدات تفسد إلى حد ما الانسياب الزمني، وتغمس البطل في مشاكله اليومية، وهمومه الحياتية، وتشير إلى عقلانية الكاتب، ودقة تاريخية الزمن والأحداث.

وأمّا بالنسبة إلى المكان فيبدو أنّ المدينة مكوّنة أساسية من مكوّنات العالم الروائي لدى نجيب محفوظ وهذه السمّة لاتتجلّى لديه من خلال انتماء معظم الشخصيات الرئيسية إلى هذا الفضاء فحسب، بل تتجاوزها إلى معظم شخصياته الثانوية أيضاً؛ حيث كل الشخصيات التي تلعب في هذه المجموعة

١- سيزا قاسم، **بناء الرواية**، ص٦٥.

٢- نجيب محفوظ، **بيت سيئ السمعة**، ص١١٨.

تنتمي إلى المدينة وتشتغل بمهنها المختلفة كالطبابة، والتمثيل، والتجارة، و... ولايذكر شيئاً عن القرية وما ينتمي إليها.

كثير من المعلومات التي اكتسبناها خلال القصة، يمكن أن تنتقل إلينا بمساعدة المشهد. كان الأمر واضحاً تمام الوضوح في «قبيل الرحيل»، و«الصمت»، و«الخوف»، و«سوق الكانتو»، حيث يبدأ الكاتب في القصص هذه واصفاً مكان الحدث، وإن كان وصفه لبعض الأمكنة، مثير الاشمئزاز. ومثال ذلك، بداية قصة «الصمت» حيث جاءت:

«ما أفظع هذه الحجرة! كميدان القتال. لاترى العين في أي موضع منها إلاّ سلاحاً يقشعر منه البدن.»[1]

وفي «الخوف» ابتدأها بترسيم دقيق لمكان الحدث، حيث ينتقل إلى القارئ الجو الحزين والحالات المؤلمة: «في تلك الفترة منذ أوائل القرن كان أهل الفرغانة أتعس الأحياء. كانت عطفتهم تقع بين حارة دعبس من ناحية وحارة الحلوجي من ناحية أخرى، وكانت الحارتان متنافستين متعاديتين لايهدأ بينهما نزاع، وقد عرف سكانهما بالشراسة والغلظة والعدوان، وتسليتهم الأولى كانت العبث بالقوانين والناس.»[2]

فالقارئ عندما يقرأ هذا الأسلوب يستطيع أن يصوّر في خياله وذهنه حالة المجتمع الذي يريد أن يتكلم عنه محفوظ وهي حالة مأساوية.

وقد حاول في قصة «سوق الكانتو» أن يرسم بريشته لوحة دقيقة عن مشهدها: «غاض حسونة في سوق الكانتو متأبطا لفافة كبيرة من الورق. كانت شمس الصيف الحامية تلهب الجموع الحاشدة وقد اصطفت على الجانبين عشرات من عربات اليد مثقلة بالملابس والأوعية والأواني والأدوات القديمة. قصد حسونة عربة رمضان ولكن منعه من الوصول إليها، سياج من الجلابيب والملاءات اللّف، و لم يجد صياحه في اختراق هدير صاخب من أصوات النداءات والمساومة والسب.»[3]

قد يستميد كاتبنا من مكان الحدث لتسمية قصص «بيت سيئ السمعة»، و«القهوة الخالية»، و«سوق الكانتو»، وهذا ما ذكرناه آنفاً.

١- نفسه، ص ٥٠.

٢- **المصدر السابق**، ص ٨٤.

٣- نجيب محفوظ، **بيت سيئ السمعة**، ص ١١٨

مجمل القول بالمكان، إنه عنصر رئيسي، ليس منفصلاً عن النسيج القصصي، تفاعل مع الحدث، ماشي خطوها، ونموها، وتحوّلاتها، وماجرى في داخلها من أزمات واضطرابات. وهو وليد تجربة معاشة.

و. أسلوب الكتابة

لمحفوظ نثر في ذروة الجمال والخلابة. نثر حي و مؤثّر ذا أوصاف بديعة حيث تبقي صورة الشخصيات أو مكان الحدث في أذهان القرّاء. «كان محفوظ في هذه المرحلة، من مشاهدة الأجزاء الصغيرة مال إلى أفق أقصى وتوجّه إلى أسلوب تميل جمل الحوار إلى القصر، ويؤتي لها موسيقى تقرّبها إلى لسان الشعر.»[١] توجد كثير من الجمل التعجبية، والأدبية، والتشبيهات البديعة في نثره. على سبيل المثال، جاء في «بيت سيئ السمعة» «وحومت حوله الذكريات كأسراب من البنفسج.»[٢] وفي «الختام»: «وقال من خلال عالم مقوض الأركان.»[٣] وفي «الخوف»: «فتفرّقوا بسرعة كالحمام في أعقاب طلقة.»[٤]

يتجلّى في قصصه كلّها نثر بديع وفصيح حيث لاتجد فيها أي أثر من اللهجات العامية. نثر جميل رائع دون الكلمات البذيئة. من ميزات نثره الأخرى الإستفادة الكثيرة من الجمل القصيرة حيث لايتجاوز معظمها إن لم نقل كلّها عن كلمتين. وهذا ما يمكننا الوصول إليه من خلال رؤيتنا مقطوعات من نصوصه عن هذه المجموعة القصصية التي أتينا بها أثناء هذه الدراسة.

الإستفادة من المثل تعدّ من ميزاته النثرية الأخرى. نشير إلى نماذج منها. فقد جاء في قصة «حلم نصف الليل»: «إن كان حبيبك عسل ما تلحسوش كلّه»[٥]

وكذلك قصة الخوف مشحونة بالمثل والكناية: «هناك ينعق غراب الخراب.»[٦]، «المنحوس يجد العظم في الكبدة!»[٧]، «وخراب أهون من خراب!»[٨] أو «غداً سيقرءون على روحك الفاتحة.»[٩]

١- فاطمة الزهراء محمد سعيد، **الرمزية في أدب نجيب محفوظ**، ص١٨٥.

٢- نجيب محفوظ، **بيت سيئ السمعة**، ص ٦١.

٣- **المصدر السابق**، ص ١١٨.

٤- **المصدر السابق**، ص ٩١.

٥- **المصدر السابق**، ص ٢٢.

٦- **المصدر السابق**، ص ٨٤.

٧- **المصدر السابق**، ٨٥.

٨- **المصدر السابق**، ص ٩٠.

٩- **المصدر السابق**، ص ٩٢.

النتيجة

بناء على ما وصلت إليه هذه الدراسة حول استخدام العناصر القصصية في مجموعة «بيت سيئ السمعة» لنجيب محفوظ:

١- من أهمّ ميزات القصة القصيرة الجيدة، أنه أولاً في بدايتها يتعرّف القارئ على العقدة وبعد ذلك، كانت شخصيات القصة تدخل المشهد، الأمر الذي يسبب أن لايواجه القارئ مقدمة مملّة. وثانياً ثبات عنصر الراوي من أهم الأسباب التي تُمَكِّنُ القارئ من استيعاب القصة بسهولة وبساطة. ونحن نجد هاتين الميزتين في هذه المجموعة القصصية. وبالنسبة إلى الأمر الثاني فنحن نلاحظ أن أسلوب الحكاية في كل القصص هذه، هو أسلوب عارف الكل إلاّ قصة «الرماد» فقد عرضها الراوي مستعيناً بأسلوب المتكلّم وحده.

٢- في إحدى عشرة قصة من قصصها الأولى استخدم محفوظ عنصر التشويق بشكل جيد تقريباً؛ ورغم أن بعض القصص هذه ليست لها ذروة مناسبة، ولكن الاستفادة المناسبة من عنصر التشويق، أدت إلى إغمار هذا النقصان. لقاء ذلك، فإن بعض قصصه لم تمتاز بحبكة مناسبة، رغم أن لها مقدمة مناسبة و ذروة بسيطة ولكن لم يستخدم فيها تقنية حديثة، كما الأمر هكذا بالنسبة إلى سبع قصصه الأخيرة. فإنّ الحبكة في هذه القصص تقوم على سلسلة من الحوادث والمواقف المنفصلة التي لاترتبط برباط التسلسل المنطقي.

٣- إن الشخصية في قصصه ليست دمى يحرّكها صاحبها أو مخلوقاً ذهنياً فقط، دون أي حبّ وإحساس. كان محفوظ في قصصه مصوراً الحياة الواقعية. ومن ميزاته القصصه سيطرته الكاملة على قصصه والحضور الدائم فيها.

٤- رغم أن عدد الشخصيات في بعض قصصه ك«القهوة الخالية» يبلغ إلى ١٥ شخصية و هذا (كثرة الشخصيات) ما لايليق بالقصة القصيرة، لأنّ كثرة الشخصيات، تعدّ من ميزات القصص الطويلة، ولكن هذه الكثرة لم تنقص من كيفية القصة وكل الشخصيات بدورها تخلق الأزمة وتسبب نموّ القصة.

٥- إنّ محفوظ في قصصه الأخيرة إلى جانب معالجته النفسية للشخصيات، فقد اعتمد على الطريقة المباشرة مهتمّاً بابراز المعالم الخارجية للشخصية ولكن تناوله للشخصيات فقد أصبح أكثر تلخيصاً من الناحية الكمية وأكثر إكمالاً من الناحية الفنية، حيث إنّ الراوي لم يرسم وحده المعالم الخارجية، بل إنّ كثيراً من تلك الأوصاف ترسم من قبل شخصيات أخرى. ويبدو أنّه بهذا الأسلوب فتح نافذة جديدة على وجه القصة عامة و القصة القصيرة خاصة. تنوّع الأسماء وكثرتها من ميزات قصص محفوظ القصيرة، ويبدو اسم الشخصيات كله مألوفاً، لدى قراءها. يتراءى لنا في ترسيم شخصيات محفوظ

القصصية، أنّ الحب، والاضطراب، والضجر، والغيظ والغضب، وفي كلام واحد، كل الأحاسيس الإنسانية البديعة قد رسمها كاتبنا بحذاقة تامة.

٦- وأمّا بالنسبة إلى المكان، فكثير من المعلومات التي اكتسبناها خلال القصة، يمكن أن تنتقل إلينا بمساعدة المشهد. الأمر الذي كان واضحاً تمام الوضوح في «قبيل الرحيل»، و«الصمت»، و«الخوف»، و«سوق الكانتو»، حيث يبدأ الكاتب في القصص هذه واصفاً مكان الحدث، وإن كان وصفه لبعض الأمكنة، مثير الإشمئزاز.

٧- لمحفوظ نثر في ذروة الجمال والخلابة. نثر حيّ و مؤثّر ذو أوصاف بديعة حيث تبقى صورة الشخصيات أو مكان الحدث في أذهان القرّاء. الاستفادة من الجمل التعجبية، والتشبيهات البديعة، والمثل، والكناية تعدّ من أهم ميزاته النثرية، الأسلوب الذي لم نجده عند كثير من الكتّاب العرب.

❖ قائمة المصادر والمراجع

أ: المصادر العربية:

١. أروط، جورج (١٩٨٩م)، **سهيل إدريس في قصصه ومواقفه**، بيروت، دار الآداب، الطبعة الأولى.

٢. الحسين، احمدجاسم (١٩٩٧م)، **القصة القصيرة جدّاً: مقاربة بكر**، دمشق، منشورات دار عكرمة.

٣. حماد، حسن محمد (١٩٩٨م)، **تداخل النصوص في الرواية العربية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، الطبعة الأولى.

٤. الخطيب، حسام (١٩٨٣م)، **روايات تحت المهجر**، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب.

٥. رشدي، رشاد (١٩٨٤م)، **فن القصة القصيرة**، بيروت، دارالعودة، الطبعة الثالثة.

٦. ستولينتز، جيروم (دون‌تا)، **النقد الأدبي**، ترجمة فؤاد زكريا، دار الآداب.

٧. سليم الخطيب، عمادعلي (٢٠٠٩م)، **في الأدب الحديث ونقده**، دارالمسيرة، عمان، الطبعة الثانية.

٨. الشاروني، يوسف (١٩٨٩م)، **دراسات في القصة القصيرة**، دمشق، دار طلاس.

٩. العشماوي، فوزية (٢٠٠٥م)، **المرأة في أدب نجيب محفوظ**، القاهرة، مكتبة الأسرة.

١٠. عطية، أحمد محمد (١٩٧٧م)، **مع نجيب محفوظ**، بيروت، دار الجيل، الطبعة الثانية.

١١. قاسم، سيزا (١٩٨٤م)، **بناء الرواية**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

١٢. القباني، حسين (١٩٧٩م)، **فن كتابة القصة**، بيروت، دارالجيل، الطبعة الثالثة.

١٣. لحمداني، حميد (٢٠٠٠م)، **النص السردي من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، الدارالبيضاء، الطبعة الثالثة.

١٤. لوكاتش، جورج (١٩٧٢م)، **دراسات في الواقعية**، ترجمة نايف بلوز، بيروت، دار الجيل، الطبعة الأولى.

١٥. محفوظ، نجيب (دون‌تا)، **بيت سيئ السمعة**، دار مصر للطباعة، القاهرة، الطبعة الأولى.

١٦. محمد سعيد، فاطمة الزهراء (١٩٨١م)، **الرمزية في أدب نجيب محفوظ**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

١٧. ميليت، فردب (١٩٨٦م)، **فن المسرحية**، ترجمه صدقي حطاب، بيروت، دارالثقافة.

١٨. نجم، محمد يوسف (١٩٧٩م)، **فن القصة**، بيروت، دار الثقافة.

١٩. الهاشم، جوزيف وآخرون (١٩٦٦م)، **المفيد في الأدب العربي**، بيروت، منشورات المكتب التجاري، الطبعة الثانية.

٢٠. هدارة، محمد مصطفى (١٩٩٠م)، **في النقد الحديث**، جامعة الاسكندرية.

٢١. وزارة المعارف (١٩٩١م)، **البلاغة والنقد**، المملكة العربية السعودية، وزارة المعارف، الطبعة الثالثة.

ب: المصادر الفارسية:

٢٢. بهشتى، الهه (١٣٧٦ش)، **عوامل داستان**، تهران، نشر برگ، چاپ دوم.

٢٣. بيشاپ، لئونارد (١٣٩٠ش)، **درس‌هايى درباره داستان نويسى**، ترجمه محسن سليمانى، نشر سوره مهر، طهران، چاپ سوم.

٢٤. داد، سيما (١٣٨٠ش)، **فرهنگ اصطلاحات ادبى**، طهران، مرواريد، چاپ چهارم.

٢٥. مستور، مصطفى (١٣٨٦ش)، **مبانى داستان كوتاه**، تهران، نشر مركز، چاپ سوم.

٢٦. مير صادقى، جمال (١٣٨٨ش)، **عناصر داستان**، طهران، سخن، چاپ ششم.

٢٧. وستلند، پيتر (١٣٧١ش)، **شيوه‌هاى داستان نويسى**، ترجمه محمد عباسى پور تميجانى، طهران، مينا.

٢٨. يونسى، ابراهيم (١٣٧٩ش)، **هنر داستان نويسى**، طهران، نگاه، چاپ پنجم.

ج: المقالات:

١. عرب، عباس و راضيه خسروي (١٣٩١ش)، «**تطبيق عناصر داستانى بر رساله حى بن يقظان ابن طفيل**»، نشريه زبان و ادبيات عربى، دوره ٤، شماره ٧، صص ١٠٣-١٢٥.

٢. عظيمي، كاظم، حامد صدقي وفيروز حريرچي (١٣٨٩ش)، «**تحليل العناصر القصصية في قصة مقعد رونالدو**»، مجلة اللغة العربية وآدابها، العدد ١٤، صص١٩-٣٥.

مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، نصف سنويّة محكّمة،
العدد الثاني والعشرون، خريف وشتاء ١٣٩٤هـ.ش/٢٠١٦م
صص ٩١- ١١٤

عبدة بن الطبيب في معارضة أدبية لقصيدة "البردة" (كعب بن زهير)

الدكتورة سميه كاظمي نجف‌آبادي[١]
الدكتور عبدالغني إيرواني‌زاده[٢]

الملخص

تقوم هذه الدراسة بمعالجة القصيدة اللامية الطويلة للشاعر المخضرم؛ عبدة بن الطبيب، والتي يستهلها بقوله: "هل حبل خولة بعد الهجر موصول؟" وهي من القصائد التي برزت فيها الوشائج الأدبية والخصائص الفنية المشتركة التي تنمّ عن دخولها في إطار المعارضات الأدبية لأشهر قصيدة نالت إعجاب الأدباء قديما وحديثا وهي قصيدة "بانت سعاد" المعروفة بقصيدة "البردة" لكعب بن زهير بن أبي سلمى. وبما أنها نظمت في وقت مبكر يقرب من زمان كعب بن زهير قد يُستشف فيها ما يرشد الناقد والباحث إلى معرفة البدايات الفنية لفن المعارضات.

من هذا المنطلق يهدف البحث إلى معالجة هذه القصيدة بالبحث عن جوانب المشاكلة والاختلاف بين القصيدتين لمعرفة مدى تأثر اللاحق بالسابق ومدى تغلغل العمل المتقدم وحضوره في أنسجة العمل المتأخر، وقد اتُّبع فيه منهج يتصف بطابع وصفي تحليلي.

ومن أهم ما توصلت إليه الدراسة أن عبدة بن الطبيب حظي بنجاح باهر في محاذاة كعب بن زهير في إطار الموسيقى الخارجية، لكنه في الموسيقي الداخلية لم يبلغ شأوه، كما أنه على المستوى الدلالي لم يتمكن أن يأتي بالمعنى الجديد المبتكر ليحتفظ لنفسه بالطابع الاستقلالي المتميز.

الكلمات المفتاحية: المعارضة الشعرية، "لامية" عبدة بن الطبيب، قصيدة "البردة" لكعب بن زهير، شعر المخضرمين.

المقدمة

من القصائد القديمة التي ذاع صيتها في الأدب العربي قصيدة "بانت سعاد" المشهورة التي اصطلح أهل الأدب على تسميتها "البردة" وهي من روائع القصائد التي قالها كعب بن زهير بن أبي سُلمى في

---

[١] أستاذة مساعدة في فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة أصفهان، (الكاتبة المسؤولة): s.kazemi@fgn.ui.ac.ir
[٢] أستاذ مشارك في فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة أصفهان.

تاريخ الوصول: ١٣٩٤/٠١/٣١هـ.ش= ٢٠١٥/٠٤/٢٠م تاريخ القبول: ١٣٩٥/٠٥/٠٥ هـ.ش= ٢٠١٦/٠٧/٢٦م

مدح رسول الله (ﷺ) والاعتذار إليه وقد حازت شهرة واسعة في عالم الأدب فقد قام الكثير من الأدباء بمعارضتها في عصر يقرب من زمان الشاعر أو يبتعد عنه كثيرا، ومن أهمها قصيدة "البردة" أو "البرأة" أو "الكواكب الدرية في مدح خير البرية" للبوصيري، كما أن القصيدة حظيت باهتمام بالغ من النقاد والباحثين والدارسين قديما وحديثا؛ فقد شرحت القصيدة شروحا عدّة: أدبية، ولغوية، ونحوية، وصرفية.

ولعل سبب اهتمام الأدباء والدارسين قدماء ومحدثين بقصيدة "بانت سعاد" يعود إلى أنها ألقيت بين يدي رسول الله (ﷺ) فأضفي عليها طابع ديني لتمثلها بين يدي خاتم الأنبياء والمرسلين وتبركها بنوره المستنير واستماعه لها، حيث يقول الدكتور علي جواد الطاهر: «وأحسب لو أن القصيدة صدرت بعيدة عن مناسبتها الدينية، لما لقيت عشر معشار ما لقيت»[١].

أما المحاولة في معرفة الشعراء الأوئل الذين سعوا إلى إبداء قدراتهم الأدبية في معارضة هذه القصيدة الشهيرة فهي تدلنا إلى عبدة بن الطبيب وهو يزيد بن عمرو شاعر تميمي سعدي مجيد مقدّم ليس بالمكثر، كنيته أبو يزيد، كان أسود من لصوص الرباب وهو مخضرم أدرك الإسلام وشهد حرب المسلمين مع الفرس بالمدائن. لعبدة بن الطبيب لامية طويلة نظمها في وقت مبكر يقرب من زمان كعب بن زهير في امرأة جميلة اسمها خولة هجرته بعد المحبة الزائدة[٢]، وقد ظهرت فيها الوشائج الأدبية والخصائص الفنية المشتركة التي تنمّ عن دخولها في إطار المعارضات الأدبية لقصيدة "بانت سعاد" وفق ما ورد في تعريف هذا الفن الأدبي مما دفع البحث إلى دراستها لإبراز أهميتها وقيمتها الأدبية. وبما أن عبدة بن الطبيب شاعر مخضرم ككعب بن زهير، من المفيد أن نستقي الجوانب الفنية من معارضته الأدبية لنستكشف الوشائج الأدبية التي تربط بين شاعرين أدركا الجاهلية والإسلام خاصة وإن كان الثاني قد عارض الأول في قصيدته المشهورة، وبذلك يمكن القول بإن أهمية هذا البحث ترجع إلى أهمية دراسة البدايات الفنية للمعارضات الشعرية عامة والمعارضات التي استهدفت قصيدة "بانت سعاد" لكعب بن زهير بن أبي سلمى على وجه الخصوص.

بناء على هذا فقد انصبّ جلّ اهتمامنا في هذه الدراسة المتواضعة على قصيدة ابن الطبيب لتكون ميدانا لدراستنا التي تعتمد على المنهج الوصفي التحليلي في تبيين الدواعي الأدبية والفنية التي جعلت القصيدة نسخة معارضة لقصيدة "بانت سعاد" الشهيرة، ولكن قبل الخوض في غمار البحث لا بدّ أن

---

١. علي جواد الطاهر، **فوات المحققين: نقد لكتب محققة من التراث**، ص٢٦٤.

٢. الخطيب التبريزي، **شرح اختيارات المفضّل**، ص٦٤٣.

نلقي نظرة فاحصة على خلفية البحث؛ فهناك دراسات نظرية معمقة أولت اهتماما بالغا للمعارضات الأدبية وأنماطها المختلفة، من أهمها:

ـــ كتاب *المعارضات الشعرية (أنماط وتجارب)* لعبد الله التطاوي صدر عن دار قباء للطباعة والنشر بالقاهرة عام ١٩٩٨م، والكتاب يتناول موضوع المعارضات الشعرية في بابين؛ أما الباب الأول فهو يختص بالمداخل النظرية لفن المعارضة حيث يتحدث فيه المؤلف عن أصول المعارضة الشعرية، والباب الثاني يختص بمجالات التطبيق لفن المعارضة في عدد من القصائد الشعرية. ولعبد الله التطاوي كتاب آخر في هذا المجال بعنوان *المعارضة الشعرية بين التقليد والإبداع*، وما يلفت النظر أن الكتابين بينهما من أوجه التشابه ما يؤكد أنهما يستقيان من منهل واحد.

ـــ كتاب *المعارضات في الشعر الأندلسي* ليونس طركي سلوم البجاري صدر عن دار الكتب العلمية ببيروت عام ٢٠٠٨م، والكتاب يقوم بدارسة المعارضات الشعرية في الأندلس في أربعة فصول؛ ففي الفصل الأول يدرس المؤلف مفهوم المعارضة وجذورها ودواعيها والفصول الثلاثة الأخرى يختص بالمعارضة في الشعر الأندلسي قبل القرن الخامس الهجري ومعارضة الأندلسيين للمشارقة أو فيما بينهم. وثمة كتاب آخر يحمل نفس العنوان وهو لمحمد محمود قاسم.

ـــ مقالة بعنوان «المعارضات السردية في الأدب العربي» لعبد الرحمن بن إسماعيل السماعيل، نشرت في مجلة جامعة الملك سعود عام ٢٠٠٣م. ويتحدث فيها الكاتب عن المعارضات السردية في الأدب العربي قديما وحديثا.

ـــ مقالة بعنوان «المعارضات الشعرية وأثرها في إغناء التراث الأدبي» لعبد الرؤوف زهدي مصطفى وعمر الأسعد نشرت في مجلة الدراسات عام ٢٠٠٩م. في هذا البحث يتناول الباحثان، المعارضات الشعرية في الأدب القديم والحديث، ويعرضان لأبرز الشعراء الذين أخذوا بهذا الفن إلى جانب تقصّي الأسباب والبواعث التي أدّت إلى ازدهار هذا الفن الشعري.

ـــ مقالة تحت عنوان «الأسلوب والأسلوبية في المعارضات» لإنعام پنكه‌ساز، نشرت في مجلة التراث الأدبي عام ١٣٨٨. والمقالة تقوم بدراسة تحليلية أسلوبية على قصيدة محمدمهدي الجواهري في معارضة قصيدة تقي الدين بن المغربي.

أما من الناحية التطبيقية فالدراسات التي سعت إلى معالجة هذه الظاهرة في الأدب العربي قليلة حسب ما اطلع عليه باحثا المقالة، فهناك نماذج تطبيقية مدروسة في الكتب المذكورة آنفا، وكذلك في كتاب *ثلاثية البردة بردة الرسول صلى الله عليه وآله* تأليف حسن حسين. وفيما يتعلق بالشاعر عبدة

بن الطبيب ومعارضته لقصيدة "بانت سعاد" رغم محاولتنا الدائبة لم نعثر على أية دراسة تحاول الكشف عن الوشائج الأدبية التي تقرّبه من كعب بن زهير، وهذا الأمر إلى جانب الدراسات الضئيلة التي تعكف على المعالجة التطبيقية للمعارضات الشعرية في مختلف العصور الأدبية دفع الباحثين إلى الولوج في هذا المضمار الأدبي.

وقبل البدء بالبحث لا بدّ أن نقدم معلومات وافية عن المعارضة ودواعيها في الأدب العربي وذلك لرسم صورة جلية وواضحة عن هذا الفن الأدبي الذي بدأ يتطور ويزدهر إلى أن وصل إلى ذروته في عصر الانحطاط وفي بلاد الأندلس، لذلك حاولنا الإتيان بتعريف دقيق لهذا المصطلح ومقوماته الخاصة في مستهل البحث على أساس ما أتحفتنا به الكتب والمقالات التي تطرقت إلى هذا الفن الشعري في العصور المختلفة.

مفهوم المعارضة

أما المعارضة لغة فقال عنها ابن منظور في اللسان تحت مادة «ع‌رض»: «عارض الشيءَ بالشيء مُعارضةً: قابَلَه، وعارَضْتُ كتابي بكتابه أي قابلته، وفلان يُعارضني أي يُباريني»[١]. ومن هذا المعنى جاء اصطلاح المعارضة في الشعر وهو أن يقول الشاعر قصيدة في موضوع ما من أي بحر وقافية فيأتي شاعر آخر فيعجب بهذه القصيدة لجانبها الفني، فينظم قصيدة تتفق مع القصيدة الأولى في الوزن والقافية وحركة الروي وفي موضوعها أو مع انحراف عنه يسير أو كثير حريصا على أن يتعلق بالأول في درجته الفنية أو يفوقه فيها دون أن يعرض لهجائه أو سبّه ودون أن يكون فخره صريحا فيأتي بمعان أو صور على غرار القصيدة المتقدمة تبلغها في الجمال الفني أو تسمو عليها بالعمق أو حسن التعليل أو جمال التمثيل أو فتح آفاق جديدة في باب المعارضة[٢].

وهذا يدل على أن المعارضة الشعرية فن أدبي قائم بالذات فتح مجالا خصبا للشعراء لإظهار قدراتهم الإبداعية في محاكاة بعض القصائد المشهورة التي انتشرت بين الناس بسبب جودتها وتميزها، وهي ليست من الفنون الأدبية الإبداعية إبداعا خالصا، بل هي تقليد ومحاكاة تطفو عليه ملامح الإبداع. وبهذا تعدُّ المعارضة الشعرية ضمانا لاستمرارية التواصل الفكري بين الشعراء، ومحاولة إحياء لذاكرة الأمة وإنعاشها من خلال إحياء تراثها عبر عصورها الأدبية المتوالية مخافة أن يضيع في غياهب النسيان

---

١. ابن منظور، **لسان العرب**، «ع‌رض».

٢. أحمد الشايب، **تاريخ النقائض في الشعر العربي**، ص٧.

كما يظل الحديث عنه بمنأى عن فكرة الأخذ أوالسرقات الأدبية؛ فهي مباراة أدبية ضمن أسلوب للمديح أو الثناء أو الوصف نتيجة إعجاب شاعر متأخر بقصيدة لشاعر متقدم عليه في الزمان[١].

يتضح مما تقدم في تعريف المعارضة أن الأساس في لجوء الأدباء إلى المعارضات الشعرية يتمثل في نزعتين متميزتين: نزعة الإعجاب والتقليد، ونزعة التفوق والإبداع، فالمعارضة دافعها الإعجاب وهدفها الرغبة في التفوق الإبداعي الذي يعني إغفال العمل السابق[٢]، فباجتماعهما يقرّر الشاعر المعارِض الجلوس مع أديب آخر على مائدة أدبية تتشابه فيها بعض الفنون الأدبية التي يقع اختيار الشاعرين المتبارين عليها. وقد يكون للتشابه بين التجربة الشعورية التي عاشها الشاعر المتأخر وبين تلك التجارب التي سبق إليها دور كبير في لجوء الشاعر إلى المعارضة الأدبية.

للمعارضة أنماط وأشكال مختلفة؛ فإن سعى الشاعر المعارِض إلى التفوق والإبداع الأدبي والفني فستكون المعارضة تامة لكن المعارضة إن افتقدت أحد أركانها المذكورة فتصبح ناقصة وذلك بأن يلتزم الشاعر المتأخر الوزن والقافية وحركة الروي ثم يعكس المعنى أو أن يلتزم المعاني العامة للقصيدة مخلا بالوزن أو القافية أو بكليهما أو يعارض قصيدة بموضوع مختلف تماما عن موضوع القصيدة المعارَضة. وقد تأتي المعارضة الناقصة غير ملتزمة بأحد من الأركان المذكورة ولا تخرج من إطار المعارضات الشعرية إذ إن الشاعر يصرّح بأنه يعارض القصيدة الأخرى[٣].

تمتد جذور المعارضة إلى العصر الجاهلي إلا أنها لم تُعرَف في تلك الآونة باسم المعارضات كما نعرفها اليوم بل كانت عندهم على غرار مباريات شعريّة مثلما نجد ذلك عند امرئ القيس وعلقمة الفحل حيث حكمت أمُّ جندب زوج امرئ القيس لصالح علقمة وقدمته على شيخ الشعراء، ولكن في عصر صدر الإسلام بدأ يظهر حماس لهذه المباريات الشعرية التي لم تكد تعرف باسم المعارضات الأدبية بسبب تأجج نار الحروب المريرة والاصطدامات الشديدة بين المسلمين والمشركين[٤].

والجدير بالذكر أن هناك علاقة وثيقة بين المعارضة الشعرية وفن النقائض أو المناقضة، فالنقيضة هي «أن يتجه شاعر إلى آخر بقصيدة هاجيا أو مفتخرا فيعمد الآخر إلى الرد عليه هاجيا أو مفتخرا ملتزما

---

[١]. عبدالله النطاوي، **المعارضات الشعرية (أنماط وتجارب)**، صص٨٣ ــ ٨٥.

[٢]. يونس طركي سلوم البجاري، **المعارضات في الشعر الأندلسي**، ص٦٣.

[٣]. المصدر نفسه، صص٤٨ ــ ٤٩.

[٤]. إنعام بنكه‌ساز، **الأسلوب والأسلوبية في المعارضات**، ص٤٥.

البحر والقافية والروي الذي اختاره الأول ولا بدّ من وحدة الروي وحركته»[١]، فتلتقي النقيضة بالمعارضة في اعتماد البحر والقافية والروي ووحدة الموضوع عند الشاعرين أو أكثر، وتختلف عنها في الدواعي، فالمعارضة داعيها هو الإعجاب والتقليد ومناطها هو الجانب الفني وحسن الأداء، أما النقيضة فداعيها هو الرد والإفحام، وكذلك يختلفان في الغاية، فغاية المعارضة هي التفوق والإبداع أما النقيضة فغايتها هي الهجاء، ويشترط أن يكون الشاعرين متعاصرين في زمن واحد[٢].

ولعله من المستحسن أن نختم هذه الفقرة بالتفرقة بين المعارضات والتداخل النصوصي وذلك بأن المعارضات منهج كتابة بينما التداخل النصوصي منهج قراءة، فالأول مرتبط بالمبدع أما الثاني فهو مرتبط بالقارئ، ولا بدّ للمبدع من نص نموذج يحتذيه ويحاول تجاوزه والتفوق عليه، ومهمة القارئ الناقد أن يكشف عن هذا النص النموذج للتعرف على شبكة التداخل بينه وبين الأول[٣].

معارضة عبدة بن الطبيب لقصيدة "البردة"

لامية عبدة بن الطبيب قصيدة نظمت في امرأة اسمها خولة على نهج الشعراء الجاهليين وقد ظهرت فيها ملامح المعارضة لقصيدة كعب المدحية في وزنها وقافيتها وجزء يسير من معانيها، بناء على ذلك حاول هذا البحث أن يدرس القصيدة مبيّنا المقومات الأساسية والأصول المتميزة التي تدخلها في إطار المعارضات الشعرية لأشهر قصيدة نالت إعجاب الأدباء المعارضين عبر العصور المتتالية، وقد تمثلت هذه الأصول والقواعد التي ينبغي العكوف عليها في دراسة القصائد المعارضة في الأمور التالية:

أ) الوزن

لامية عبدة بن الطبيب على وزن قصيدة "بانت سعاد" فهي من البحر البسيط. أما عروضها وضربها فهما من نفس عروض قصيدة "بانت سعاد" وضربها؛ فعروضها مخبونة أي محذوفة الألف، فتصبح «فَعِلُن» بتحريك العين كما كانت قبل حذف الألف. وضربها مقطوع أي محذوف من وتده المجموع حرف متحرك أو زنة حرف متحرك، فيبقى على «فاعِل» فينقل إلى «فَعْلُن» بسكون العين.

لا يخفى حرص كعب بن زهير على الأداء الفني المتميز حتى على المستوى الشكلي من خلال انتقائه للبحر البسيط وهو من الأوزان التي اتسمت بإيقاعها الهادئ الرصين، وبهذا الاختيار حاول الشاعر أن يظهر أمام الرسول (ﷺ) وصحبه بمظهر الإنسان الهادئ التائب السائل للغفران، لكن

---

[١]. أحمد الشايب، **تاريخ النقائض في الشعر العربي**، ص٣.

[٢]. يونس طركي سلوم البجاري، **المعارضات في الشعر الأندلسي**، ص٥١.

[٣]. عبد الرحمن بن إسماعيل السماعيل، **المعارضات السردية في الأدب العربي**، ص٧.

التجربة التي دفعت عبدة بن الطبيب إلى نظم القصيدة لا تنبئ عن التناسق والتجانس البديع الذي نلاحظه بين الوزن والغرض العام في قصيدة "البردة"، فهو «قال القصيدة عند قتال الفرس في القادسية، حيث رحلت [حبيبته] خولة من البادية فتابعها ثم التحق بجيش المسلمين وشارك في الجهاد»[١]، رغم ذلك إن البسيط بحر يتسع للوصف الذي اكتسب مجالا فسيحا في لامية ابن الطبيب.

ب) القافية وحركة الروي

قصيدة عبدة بن الطبيب تتفق مع قصيدة "البردة" في قافيتها وحركة رويها. قافية القصيدتين من المتواتر وهو الذي يقع بين ساكنيه حرف واحد متحرك[٢]. والروي هو اللام المضمومة. واللام كما قال أنيس إبراهيم من الحروف التي تجيء رويا بكثرة[٣]، ولها أثر كبير في تشكيل التناغم الإيقاعي، فاللام صوت مجهور، سلس المخرج، ذو وضوح سمعي، وهي من أخف الحروف على اللسان وأحسنها انشراحا، تكرار هذا الصوت من أسباب التميز الموسيقي لأنه صوت رقيق محبب إلى الآذان وله تأثير نفسي عميق[٤]. حركة حرف الروي في قصيدة "البردة" وأصوات المد التي قبل اللام تُكسب اللام امتدادا أطول وتأثيرا أعمق مما يشكل تلقائيا ظاهرة صوتية تدعو إلى التأمل.

وقد تنبّه القدماء إلى الأثر الموسيقى الذي تحدثه القافية وحركة الروي في الأثر الأدبي كما تنبهوا إلى ارتباط موسيقاهما بدلالة القصيدة معنى ومبنى[٥]، فلا غرو أن الغرض الذي ينظم فيه الشاعر قصيدته يرتبط ارتباطا وثيقا بالموسيقى التي تنبعث من القافية والروي. وقد نجح كعب بن زهير في أن يمزج بين الإيقاع النغمي والإيقاع النفسي الحزين باصطفائه لهذا اللون من التناغم الإيقاعي والتجانس الصوتي لما كان يمتلك من حس نغمي مرهف، وقد قيل عنه: «إن كعبا كان يمتلك حسا نغميا مرهفا لا يكاد يدانيه فيه أحد من شعراء مرحلته إلا الشماخ»[٦]، أما عبدة بن الطبيب فهو وإن لم تتشابه تجربته التي عايشها مع كعب ولكن اتسق معه في واقعه النفسي عندما هجرته الحبيبة ولذلك منح لاميته هذا الانسجام الإيقاعي البديع الذي تجلّى بأبهى صوره في قصيدة "البردة".

---

١. يحيى الجبوري، **شعر عبدة بن الطبيب**، ص٢٠.

٢. شعبان صلاح، **موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع**، ص٢٧٨.

٣. إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، ص٢٤٦.

٤. معين رفيق أحمد صالح، **دراسة أسلوبية في سورة مريم**، ص٣١.

٥. محمد عوني عبد الرءوف، **القافية والأصوات اللغوية**، ص٩٤.

٦. عمر محمد الطالب، **عزف على وتر النص الشعري: دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية**، ص٩٥.

فهذا التشابه الصوتي الذي سارت عليه كلتا القصيدتين على مستوى الوزن والقافية وحرف الروي وحركته يكشف لنا مدى حرص الشاعر المعارِض على معارضة "البردة"، رغم أن كعب بن زهير نجح أكثر من عبدة بن الطبيب في إيجاد التواؤم والتلاؤم بين حالته الشعورية وبين توظيف العناصر الصوتية المؤثرة في المتلقي.

والجدير بالذكر أن قصيدة عبدة بن الطبيب تبلغ واحدا وثمانين بيتا حسب رواية المفضليات[١]، وقد تكررت منها ثلاث قوافي وهي كلمة «ميل» و«معدول» كل منهما مرتين وكلمة «محمول» ثلاث مرات، في حين تقع قصيدة كعب بن زهير في سبعة وخمسين بيتا حسب رواية ابن هشام في شرح "بانت سعاد"[٢]، وقد تكررت منها ثلاث قواف وهي كلمة «ميل» و«تنويل» و«مجدول» كل منها وردت في القصيدة مرتين.

استمد عبدة بن الطبيب في قصيدته من معجم كعب اللفظي خاصة في كلمات قوافيها فقد بلغ عدد كلمات القوافي التي أخذها الشاعر حرفيا من قصيدة "البردة" ثماني وعشرين كلمة من مجموع الثمانين مما يدل على مدى انبهار الشاعر المعارِض بالنص السابق، وهي على ما يلي:

«مشغول، مكحول، معلول، مشمول، مقبول، الغول، غرابيل، تضليل، المراسيل، تبغيل، الميل، ميل، مهزول، مفتول، تحليل، تنعيل، مملول، قيلوا، مقتول، مكبول، محمول، الفيل، مجدول، مأكول، مسلول، معازيل، سرابيل، تهليل».

هذه الألفاظ مأخوذة من "البردة" دون أن يطرأ عليها أي تغيير وهناك كلمتان استخدمهما الشاعر مع تغيير في الصيغة فقد وردتا على صيغة الجمع، مع كونهما في القصيدة المتقدمة على صيغة الإفراد وهما «شماليل» مفردها «شمليل»، و«براطيل» مفردها «برطيل». وقد اشتركت كلمة القافية في الجذر الأصلي دون الصيغة في موضع واحد من القصيدتين، وهي كلمة «تفتيل» من قصيدة عبدة بن الطبيب و«مفتول» من قصيدة "البردة". لا غرو أن أوجه التشابه في الأعجاز على المستوى اللفظي تعكس أثرا واضحا في التشابه على المستوى الصوتي.

ومما يلفت النظر في قصيدة "البردة" نسبة ورود الصيغ المعينة في كلمات القوافي وقد التزم المعارِض بهذه النسبة في قصيدته، فالصيغ الخاصة التي وردت في قصيدة "البردة" في انتهاء الأبيات حسب الترتيب العددي هي «المفعول» عشرين مرة وصيغ «الفعاليل»، و«المفاعيل»، و«الأفاعيل»، و«التفاعيل»، وما

---

[١]. الخطيب التبريزي، **شرح اختيارات المفضّل**، صص٦٤٣ – ٦٨٦.

[٢]. عبدالله ابن هشام، **شرح بانت سعاد**، ص٤٥٤ – ٤٥٦.

شابهها معا خمس عشرة مرة و«التفعيل» اثنتي عشرة مرة. وقد بلغ عدد هذه الصيغ في القصيدة المعارِضة حسب الترتيب المذكور أربعا وثلاثين مرة، عشرين مرة، وثماني عشرة مرة، والسبب في ارتفاع نسبة ورود هذه الصيغ في القصيدة يرجع إلى عدد الأبيات وهو ما يناهض ثمانين بيتا. ومما لا شك فيه أن التوازن الذي نلمسه في تكرار وزن الأعجاز بين صيغ معينة يزيد الجمال الإيقاعي الذي امتازت به القصيدتان، لأن التكرار الصوتي الناتج عن تكرار الصيغ المعينة له دلالة إيحائية في تشكيل الإيقاع الصوتي.

ج) الموضوع والمضمون

لمعرفة ألوان التشابه أو صور الاختلاف بين القصيدة المعارِضة والمعارَضة يجدر القيام بمعالجة القصيدة اللاحقة في مختلف الجوانب، كالألفاظ والمعاني والصور والأساليب على مستويين هامين:

الأول: مستوى المادة الجاهزة التي وقع عليها اختيار الشاعر المعارِض، أو ظلت راسخة في ذاكرته حتى مال إلى استخراجها في معارضة أدبية.

الثاني: درجة الإضافة التي تطرحها طبيعة الفروق الفردية بين الشعراء، والتي تضمن للمعارض حق الإبداع والابتكار والإضافة، وتحول دون اتهامه بالانسياق التام خلف المادة الجاهزة أو إغفال ظهور «الأنا» في زحام مادة التقليد وعالم المحاكاة[١].

من هذا المنطلق نبدأ بالموضوع لكونه ركنا من الأركان الأساسية التي يجب على الباحث الإلمام به في دراسة المعارضات الأدبية، وذلك بعد معالجة الوزن والقافية وحركة الروي.

إن قصيدة "البردة" تتكوّن من خمس موضوعات رئيسية وهي:

١. المقدمة الغزلية (١ – ١٤)
٢. وصف الناقة ورحلتها (١٤ – ٣٢)
٣. الاعتذار إلى رسول الله (ﷺ) (٣٢ – ٤٢)
٤. وصف الأسد (٤٢ – ٤٨)
٥. مدح الرسول (ﷺ) والمهاجرين (٤٨ – ٥٧)

لكن قصيدة عبدة بن الطبيب تشتمل على ستة موضوعات رئيسية وهي كما يلي:

١. المقدمة الغزلية والشكوى من بعد المحبوبة (١ – ٨)

[١]. عبدالله النطاوي، **المعارضات الشعرية (أنماط وتجارب)**، ص١٠٢.

٢. وصف الناقة (٩ - ١٢) و(١٧ - ٤٤)

٣. وصف الطريق (١٣ - ١٦)

٤. وصف الماء (٤٥ - ٥٠)

٥. وصف الخروج للصيد ونعت الفرس (٥١ - ٦٥)

٦. وصف مجلس الشراب، والساقي، والفراش، والتصاوير، والخمر، والسماع (٦٦ - ٨١)

لا شك أن القصيدة المعارِضة تختلف عن "البردة" في أصل الموضوع وهو مدح الرسول (ﷺ) والاعتذار له وإن كانت تتفق معها في بعض الموضوعات الفرعية كوصف الناقة. ومن الطبيعي أن يحدث هذا الخلاف في الغرض العام ودافع النظم لأن القصيدتين لم يجرِ نظمهما على أساس تشابه التجارب، فالقصيدة السابقة نظمت اعتذارا إلى النبي (ﷺ) بعدما أُهدر دم قائلها رغم ما ورد فيها عن الرسول نفسه قليل لا يتجاوز الأبيات العشرة، لكن القصيدة اللاحقة قيلت في امرأة هجرت الشاعر، فالأبعاد النفسية بين المتعارضين في غاية التباين؛ شاعر تمسّك بإبداعه الفني خوفا من الموت والثاني أوجس في نفسه بروز الوحي الشعري بعدما هجرته معشوقته دون أن يكون له عهد بما ذاقه الأول من مرارة الخوف والتوتر.

فمن المؤكد أن البحث وراء التجربة التي تحفز الشاعر إلى البحث والتنقيب في الموروث الشعري قبل الإبداع يشحذ قدراتنا النقدية وينمّيها في تجلية أنماط التشابه والتباين بين الأعمال الأدبية ومدى نجاحها في سماء الأدب اللامعة. ومن هنا يصبح التعرف على حياة الشاعر أمرا هاما ومطلوبا خاصة معالجة ظروفه الاجتماعية وحالاته النفسية في إطار المرحلة التي يبرز فيها إبداعه الفني.

ج ــ ١) تعدد الموضوعات

من أبرز الميزات الفنية للموضوعات التي تناولها عبدة بن الطبيب أنها تتوالى جنبا إلى جنب بدون نسق ولا نظام ولا محاولة لتوجيه فكري فلا تظهر بين هذه الموضوعات المختلفة صلة ولا رابطة واضحة كما نجد ذلك في الموضوعات المتداولة في العصر الجاهلي مما يبين لنا مدى التصاق الشاعر بالسنن الأدبية الماضية. فقد بدأ الشاعر بالحديث عن بُعد خولة عنه وحلولها بالمدائن، وشكا ما يخامر قلبه من تذكرها ثم انتقل إلى إعلان عزمه على نسيانها بالرحلة على ناقة وصفها ووصف طريقها، وشبهها بالثور الذي ساورته كلاب الصائد يصارعها وتصارعه حتى غلبها ونجا وقد بالغ في وصف الثور والصراع بحيث يفقد القارئ الخيوط الذهنية التي تربط الثور بالناقة ثم وصف منهلا آجنا ورده القوم بعد لأي وجهد، ورحلوا عنه على العيس بوقت الأصيل، ثم فخر بخروجه للصيد في الكلأ

العازب، ونعت فرسه، ثم وصف غدوته عند انشقاق الصبح إلى الخمارين، ووصف مجلس الشراب في إسهاب جميل، ووصف الساقي، والفراش، والتصاوير، والخمر، والسماع.

هذه الموضوعات المتنوعة التي لا يربطها نظام منسق، لا تدل على شيء سوى أن الشاعر لا يزال ملتصقا بالتقاليد الشعرية في العصر الجاهلي، فتعدد الموضوعات في القصائد الطوال ظاهرة غير منكرة عند القدماء الذين لا يشترطون وحدة الموضوع في بناء القصيدة، ولكن هذا لا يعني أن الشاعر لم يكن يحاول الربط بين فواصل الموضوعات[١].

أما الموضوعات في قصيدة "البردة" فهي تبدو أكثر تناسقا وتجانسا، وإن أدخلنا موضوعاتها المتعددة في عالم الرمز والإيحاء نستكشف تناسبا طريفا بينها وبين الموضوع الأصلي وهو المدح والاعتذار. والذي دفعنا إلى الميل نحو التفاسير الرمزية هو الموقف الصعب الذي واجهه الشاعر؛ الموقف الذي أنبت في قلبه بذرة هذه القصيدة الاعتذارية، فلا بد أن تتلاءم الموضوعات المختلفة مع التجربة التي عاشها الشاعر لتكتمل الحلقة المفقودة فيها، فبذلك أصبح لكل من سعاد بصفاتها الخَلقية والخُلقية والرحلة نحوها بناقة سريعة في طريق مجهول محفوف بالمخاطر والمهالك وغيره من الموضوعات دلالات إيحائية لتحمل القصيدة في مضمونها قصة مكتملة البناء.

أما سعاد الأولى فهي معادل موضوعي للماضي الذي تبدل مع ظهور الإسلام، إنها رمز للسعادة التي تذوقها كعب في الجاهلية، لكنها سعادة زائفة خادعة لا تساوي شيئا، وسعاد التي يريد الشاعر أن يرحل إليها تمثل السعادة الحقيقية التي يريد كعب الحصول عليها، وتتمثل في الحصول على عفو الرسول (ﷺ) ومن ثم الدخول في حياة الإسلام الرحبة الواسعة التي يجد فيها الإنسان سعادته الحقيقية. أما عن رحلة الشاعر فنلاحظ أن الشاعر اتخذها وسيلة للوصول إلى سعاد، أي السعادة التي ينتظرها في مستقبل أيامه[٢].

بهذه التوجيهات تخرج الموضوعات الواردة في القصيدة من أغراض قصدت لذاتها لتدخل في دائرة الرموز التي تعبر عن مشاعر الخوف والرعب من المستقبل المجهول بعد أن أهدر دم الشاعر، ولكن مثل هذه التوجيهات لا يجد صدرا رحبا في قصيدة عبدة بن الطبيب لاختلاف التجربة التي عاشها ابن الطبيب عند نظم القصيدة.

---

[١]. محمود عكاشة، **الربط في اللفظ والمعنى**، ص٤٥.

[٢]. علي أرشيد المحاسنة، **الدكتور جاسر أبو صفية وقصيدة "بانت سعاد" دراسة نقدية**، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، صص ٥٠٠ ــ ٥٠٢.

ج ــ ٢) الموضوع الرئيس

إن القراءة والتدقيق في الموضوعات التي وردت في قصيدة عبدة بن الطبيب تكشف لنا أن الوصف رغم الغرض العام الذي دفع الشاعر إلى نظم القصيدة هو الموضوع الذي احتل حيزا كبيرا من القصيدة بحيث أصبح الأصل الذي يدور حوله جميع المعاني كما يتبين ذلك من الموضوعات الستة التي سبق أن أشرنا إليها. ومن الأوصاف التي حاول الشاعر التطرق إليها يمكن الإشارة إلى ما يلي:

وصف الناقة، والطريق، وثور الوحش، ووصف الصائد وكلابه، ووصف المنهل، وصف الخروج للصيد، والفرس، ثم وصف غدوته عند انشقاق الصبح إلى الخمارين، ووصف مجلس الشراب، والساقي، والفراش، والتصاوير، والخمر، والسماع.

ما يلفت انتباه الباحث بالتدقيق والتنقيب في الأوصاف المذكورة هو الإهمال المتعمد لوصف المحبوبة والعزم على نسيانها بالرحلة على ناقة ماضية قوية، مما ينشئ فارقا عميقا بين هذه القصيدة وقصيدة "البردة". فكعب بن زهير وإن نظم القصيدة بهدف الإلقاء بين يدي الرسول (ﷺ) مصورا فيها نفسيته القلقة إلا أنه لم ينس الاتجاه السائد في أدب عصره في المقدمات الغزلية لذلك طفر إلى التشبيب بطريقة مميزة تتناسب مع الموقف الحرج الذي واجهه الشاعر دون أن يفقد خصوصيته الفردية، لكن المطلع في قصيدة عبدة ينقصه التغزل بالمعشوقة لمرارة ذاقها الشاعر، فانصرف بها عن الغزل إلى الأغراض المتنوعة ووصف الأشياء الحسية المختلفة التي تقع عليها العين في رحلة أحبها لينفس بها عن الهموم والغموم وبذلك أحدث فراغا بين الموضوعات المتنوعة التي لا يربطها نظام منسق، وسيظل الفراغ باقيا دون أن نجد تفسيرا مناسبا يسدُّه.

وإذا كان الوصف هو الموضوع الرئيسي لقصيدة عبدة فليس من البعيد المستغرب أن يوظف الشاعر التشبيهَ في نطاق واسع من قصيدته بحيث يصبح من سماتها البلاغية البارزة لأن التشبيه عماد التصوير والوصف بإيصاله الصور الحسية أو الأخيلة بشكل أعمق إلى المتلقي. وقد أكثر الشاعر من استخدام بعض أدوات التشبيه نحو: «كأن»، و«الكاف»، و«كما» بنسبة عالية.

إن استدعاء الصور التشبيهية البديعة المأخوذة من المشاهد الحسية كان من ميزات الشعر الجاهلي لغرض التأثير في السامع وإثارة انتباهه، فلا غرو أن تكون هذه السمة لصيقة بشاعر مخضرم لم تقطع صلته الوثيقة بعدُ بالألفاظ والصور والأساليب الشعرية القديمة، فتشبيه الناقة بالمسافر الذي يُعنى به الثور في قصيدة عبدة بن الطبيب في قوله: «كأنَّها يومَ وِرْدِ القوم خامِسَةً / مُسافِرٌ أَشْعَبُ الرَّوْقَيْنِ مَكْحُولُ» أو تشبيهها بالمفرد أي ثور الوحش في قصيدة "بانت سعاد" في قوله: «تَرْمِي الغُيوبَ بِعَيْنَي

مُفْرَدٍ لَهِقٍ / إذا تَوَقَّدَت الحِزّانُ والمِيلُ» يستقي من منهل واحد وهو الثقافة الجاهلية. ولعل تشبيه الناقة بالثور هو التشبيه الوحيد الذي يلتقي فيه الشاعران المتعارضان.

والجدير بالذكر أن التشبيه في قصيدة "بانت سعاد" يقع في إطار محدد لا يتجاوز وصف الناقة وأعضائها في ما يقارب سته مواضع كقوله: «عَيْرَانَةٌ قُذِفَتْ بالنَّحضِ عَنْ عُرُضٍ»، وقوله: «كأنَّ ما فاتَ عَيْنَيْها ومَذْبَحَها / مِنْ خَطْمِها ومِن الَّلحْيَيْن بِرْطِيلُ» و...، ثم وصف سعاد في عدة مواضع، منها قوله: «وَما سُعادُ غَداةَ البَيْن إذْ رَحَلوا / إلا أَغَنُّ غضيضُ الطَّرْف مَكْحُولُ»، ووصف الحرباء مصطخدا، ثم وصف الرسول (ﷺ) في قوله: «إنَّ الرَّسُول لَسَيْفٌ يُسْتَضاءُ به / مُهَنَّدٌ مِنْ سُيوفِ الله مَسْلُولُ» والمهاجرين: «يَمْشونَ مَشْيَ الجمالِ الزُّهْرِ يَعْصِمُهُمْ / ضَرْبٌ إذا عَرَّدَ السُّودُ التَّنابيلُ» وحلق دروعهم: «بيضٌ سَوابغُ قد شُكَّتْ لها حَلَقٌ / كأنَّها حَلَقُ القَفْعاءِ مَجْدُولُ».

أما التشبيه في قصيدة عبدة بن الطبيب فهو يتراءى لنا أكثر كثافة، ولربما يعود السبب إلى كثرة أبياتها. وهو يظهر في كل ظاهرة من المظاهر الطبيعية والمشاهد الحسية التي يبدأ الشاعر بوصفها أو بالحديث عنها، كتشبيه أثر الحب بالحمّى في قوله: «رَسٌّ كَرَسِّ أَخِي الْحُمَّى إذا غَبَرَتْ»، والناقة بعلاة الحداد: «بِجَسْرةٍ كَعَلاَةِ القَيْنِ دَوْسَرَةٍ»، وتشبيه الطريق بحصير منسوج بالسرو: «إذا تَجاهَدَ سَيْرُ القومِ في شَرَكٍ / كأنَّهُ شَطَبٌ بالسَّرْوِ مَرْمُولُ»، وبيض القطا بالقوارير: «نَهْجٍ تَرَى حَوْلَهُ بَيْضَ القَطَا قُبَصاً / كأنَّه بالأَفاحِيصِ الحَواجِيلُ»، والولد بالقرد: «في حِجْرِها تَوْلَبٌ كالقِرْدِ مَهْزُولُ» وتشبيه القانص بالسرحان وهو الذئب: «يَتْبَعْنَ أَشْعَثَ كَالسِّرْحانِ مُنْصَلِتاً»، والكلاب بالمزاجيل: «كأَنَّهنَّ من الضُّمْرِ المَزاجِيلُ»، والفرس بالسرحان: «بساهِمِ الوَجْهِ كالسِّرْحانِ مُنْصَلِتٍ»، والرجل الذي كان بالتّجار بنصل السيف: «إلى التِّجَارِ فأَعداني بلَذَّتِه / رِخْوُ الإزارِ كَصَدْرِ السَّيْفِ مَشْمُولُ» وغيره.

إذن، بقراءة تأملية في القصيدتين نلاحظ أن التشبيه في شعر عبدة بن الطبيب كثير الصور ومتعدد الألوان وكأن الشاعر لا يملّ عن وصف كل ما يظهر له في هذه الرحلة الشعرية ليبدي براعته الفنية ومهارته الأدبية في تكثيف الصور التشبيهية التي تحول القصيدة إلى لوحة فنية؛ الحب والناقة والطريق والقطا والولد والقانص والكلاب والثور والفرس والوحوش والرجل والأصيص والشعر فلكل منها مكان مخصص في تشبيهاته. أما التشبيه في قصيدة "البردة" فقد استخدم بنسبة يقل عدده وذلك أن كيفية توظيف الصور البلاغية والمحسنات اللفظية أو المعنوية تختلف من شاعر لآخر حسب التجربة التي يعتمد عليها الأديب، فالاختلاف في طبائع التجارب وعدد الأبيات أصبح سببا وجيها في اختلاف

القصيدتين في عدد التشبيهات ومدى تفاعلها مع الواقع. وأما بقية الصور البيانية كالاستعارة والمجاز والكناية فليس لها مكان بارز في كل من القصيدتين.

وما نستشفه من خلال قراءة تحليلية للأوصاف والموضوعات الواردة في القصيدتين أن وصف الناقة يعدُّ من أهم الموضوعات المشتركة بينهما وقد اختص به عدد كبير من الأبيات. والجدير بالذكر أن المعاني التي يتداولها عبدة بن الطبيب في قصيدته عامة وفي وصف الناقة خاصة هي امتداد طبيعي لمعاني الشاعر الجاهلي فهي واضحة بسيطة وحسية ليس فيها تكلف ولا بعد ولا إغراق في الخيال فالشاعر يستقي أخيلته من العالم الحسي المترامي حوله دون أن يتغلغل في خفايا النفس الإنسانية أو في أعماق الأشياء الحسية[١]، وهذه هي الميزة البارزة في المعاني المتجسدة في قصيدة "البردة" أيضا، فالمعاني واحدة وكأن الشاعر يرث المعاني ممن سبقه فيضفي عليها شيئا من روحه وشخصيته بصوغها صوغا جديدا حسب التجربة التي يعايشها، كالطابع الرمزي الذي تحدثنا عنه في قصيدة "بانت سعاد".

صفوة القول إن النص المستقل لا وجود له فالتكرار في حقيقته سبيل لاستمرارية الجنس الأدبي وحفظه، فمن المعاني تتولد المعاني ومن الأفكار تتولد الأفكار وبدون السابق لا وجود للاحق. والمعاني تتشابه كما يتشابه الناس وجينات الأعمال السابقة تتسلل بشكل طبيعي إلى الأعمال اللاحقة[٢]، رغم ذلك ثمة تأثر مباشر بالمعاني المستقاة من الأدباء السابقين حيث يستوحي الشاعر من المعاني المتبلورة في عمل أدبي معين في إطار ما اصطلحت عليه المعارضة الشعرية ليضيف إلى خصوصيته الفردية في إبداعه الفني حضورا قويا لأديب آخر، كتأثر عبدة بن الطبيب ببعض من المعاني الواردة في قصيدة "البردة" خاصة في وصف الناقة الذي يعدُّ من الموضوعات المشتركة التي استغرقت أكبر عدد من مجموع أبيات القصيدتين، **وقد اتّبع الشاعر في هذا النوع من التأثر نهجين متقاربين:**

الأول: التأثر بالمعنى واللفظ تأثرا تاما أو ناقصا: ومن التأثر التام البيتان التاليان حيث استعان الشاعر فيهما بالشطر الثاني من بيتين لقصيدة "البردة" ونقله إلى قصيدته حرفيا:

بِجَسْـــــرةٍ كَعَـــــلاَةِ القَـــــيْنِ دَوْسَـــــرَةٍ ... **فيهـــا عَلَـــى الأَيْـــنِ إِرقـــالٌ وَتَبْغِيـــلُ**

تَهْـدي الرِّكـــابَ سَـــلُوفٌ غَيْـــرُ غافِلَـــةٍ ... **إِذا تَوَقَّـــدَتِ الْحِـــزَّانُ والمِيـــلُ**[٣]

[١]. شوقي ضيف، **تاريخ الأدب العربي: العصر الجاهلي**، ج١، ص١٢٠ — ١٢١.

[٢]. عبد الرحمن بن إسماعيل السماعيل، **المعارضات السردية في الأدب العربي**، ص٤.

[٣]. عبدة بن الطبيب، يحيى الجبوري، **شعر عبدة بن الطبيب**، ص٦٠.

ومن التأثر الناقص حيث يستدعي المعارِض جزءا من النص المتقدم في عمله الإبداعي قوله:

قَـــرْوَاءَ **مَقْذُوفَـــةٍ بـــالنَّحْضِ** يَشْـــعَفُها فَـــرْطُ المِـــرَاحِ إِذا كَـــلَّ المَرَاسِـــيلُ[١]

فالشطر الأول في قوله «مقذوفة بالنحض» في منطق التناص مع ما ورد في الشطر الأول من قصيدة "البردة" وهو وصف الناقة بالسِّمن حيث يقول الشاعر:

عَيْرَانَـــةٌ **قُـــذِفَتْ بـــالنَّحْضِ** عَـــنْ عُـــرُضٍ مِرْفَقُهـــا عَـــنْ بَنَـــاتِ الـــزَّوْرِ مَفْتـــولُ[٢]

وكذلك الشطر الثاني من قوله:

بَـــاكَرَهُ قَـــانِصٌ يَسْـــعَى بأَكْلُبِـــهِ كَأَنَّـــهُ مِـــن صِـــلاَءِ **الشَّـــمْسِ مَمْلُـــولُ**[٣]

حيث يتجسد فيه الشطر الثاني من "البردة" بمعناه وجزء يسير من لفظه:

يَوْمـــاً يَظَـــلُّ بـــه الحِرْبـــاءُ مُصْـــطَخِداً كَـــأنَّ ضَـــاحِيَهُ **بالشَّـــمْسِ مَمْلُـــولُ**[٤]

من المؤكد أن الشاعر لا يريد التضحية بخصوصيته الفردية بل يسعى وراء الإبداع والابتكار في معانيه الأدبية ولذلك نراه ينقل جزءا من النص السابق نقلا حرفيا ثم يدخله في دائرة المعاني الحديثة لكنه في النهاية لم يتمكن من الهروب من قسوة ثقافته الجاهلية في المعاني الحسية الجامدة التي تدور في فلك واحد. وكذلك في قوله:

يُخفِـــي التُّـــرَابَ بـــأَظْلافٍ ثمانيـــةٍ في أَرْبَـــعٍ **مَسُّـــهُنَّ الأَرْضَ تَحليـــلُ**[٥]

نجد الشطر الثاني من البيت في تداخل مع مماثله من قصيدة "البردة" وهو:

تُخْـــدِي عَلَـــى يَسَـــراتٍ وهـــي لاحِقَـــةٌ ذَوابِـــلٌ **مَسُّـــهُنَّ الأرضَ تَحْليـــلُ**[٦]

ويدخل في هذا النوع من التأثر ما تتشابه أو تتقارب فيه معاني الأبيات التي أعجازها متشابهة، كقوله:

---

[١]. المصدر نفسه، ص٦٠.

[٢]. كعب بن زهير، عبدالله بن هشام، **شرح بانت سعاد**، ص٤٥٥.

[٣]. عبدة بن الطبيب، يحيى الجبوري، **شعر عبدة بن الطبيب**، ص٦٦.

[٤]. كعب بن زهير، عبدالله بن هشام، **شرح بانت سعاد**، ص٤٥٥.

[٥]. عبدة بن الطبيب، يحيى الجبوري، **شعر عبدة بن الطبيب**، ص٧١.

[٦]. كعب بن زهير، عبدالله بن هشام، **شرح بانت سعاد**، ص٤٥٥.

فَخَـــامَرَ القلـــبَ مِـــن تَرْجيـــعِ ذِكْرَتِهـــا رَسٌّ لطيـــفٌ وَرَهْـــنٌ منـــكِ **مَكْبُـــولُ**[١]

ما ذكر في هذا البيت يقع في امتداد النص السابق وهو قول كعب بن زهير:

بانَـــتْ سُـــعادُ فَقَلْـــبي اليَـــوْمَ مَتبـــولُ مُتَـــيَّمٌ إِثْرَهـــا لم يُفَـــدْ **مَكْبـــولُ**[٢]

إن قراءة تحليلية في مقدمة قصيدة عبدة بن الطبيب توضّح لنا أن المطلع فيها يفتقر إلى التغزل وذكر أوصاف الحبيبة وقد اقتصر الشاعر على البيت المذكور آنفا فقط في وصف أثر من حب الحبيبة يلطف دبيبه في القلب. وبدا واضحا من اصطفاء الكلمات في كل من البيتين المذكورين أن الحب المتمثل في قلب كل من الشاعرين لم يكن متشابها فكل منهما يستعمل ألفاظا معينة لغرض التعبير عن خلجاته النفسية وذلك حسب تجربة مرّ بها.

وكذلك يدخل البيت التالي في دائرة التناص مع ما ورد في القصيدة المعارِضة حيث يقول الشاعر:

إنَّ الَّـــتي ضَـــرَبتْ بَيْتـــاً مُهـــاجِرَةً بكُوفـــةِ الجُنْـــدِ غَالَـــتْ وُدَّهـــا **غُـــولُ**[٣]

في هذا البيت يشكو الشاعر من التي هجرته متأثرا بالبيت التالي من قصيدة "البردة":

فمـــا تَـــدومُ عَلَـــى حـــالٍ تكـــونُ بِهـــا كَمـــا تَلَـــوَّنُ في أثْوابِهـــا **الغُـــولُ**[٤]

من البديهي أن الغول والحديث عنها في النصوص الجاهلية أمر تعود جذوره إلى المعتقدات الخرافية التي كانت العرب تعتنقها في هذا العصر، فالغول بزعمهم من إناث الشياطين سمِّيت بذلك لأنها فيما زعموا تغتالهم أو لأنها تتلّون في كل وقت[٥]، وقد استدعى كعب بن زهير هذا الموجود الخيالي في لاميته حسب ما يجري في عروقه من روح شاعر جاهلي وهو يدرك أو لا يدرك أن الغول من الأشياء التي عفا عليها الإسلام، ولكن مؤثرات البيئة التي تجذرت في نفسه كانت قوية لا تقاوم.

والطريف أن ابن الطبيب رغم إسلامه تأثر بالنص السابق وأخذ منه المعنى وعرضه في ثوب منمّق من الألفاظ التي تكتسب صبغة فردية من شخصيته، فبذلك أبدى براعة في اختيار الكلمات المجاورة لهذا العجز (الغول) الذي يتفق مع عجز النص المتقدم، فهذا التركيب البديع الذي صنعه المعارِض

---

١. عبدة بن الطبيب، يحيى الجبوري، **شعر عبدة بن الطبيب**، ص٥٨.

٢. كعب بن زهير، عبدالله بن هشام، **شرح بانت سعاد**، ص٤٥٤.

٣. عبدة بن الطبيب، يحيى الجبوري، **شعر عبدة بن الطبيب**، ص٥٩.

٤. كعب بن زهير، عبدالله بن هشام، **شرح بانت سعاد**، ص٤٥٤.

٥. كعب بن زهير، **شرح بانت سعاد**، ص١٥١.

بقوله: «غالت ودَّها الغول» فيه خيوط أدبية تنعقد بما قاله كعب بن زهير: «كَما تَلَوَّنُ في أثْوابِها الغُولُ». وكذلك من هذا التأثر قوله:

فَعَدِّ عنها ولا تَشْغَلْكَ عن عَمَلٍ إنَّ الصَّبابَةَ بَعْدَ الشَّيْبِ **تَضْلِيلُ**[١]

فالمعاني التي تجلت في هذا البيت تذكرنا بما ورد في "البردة"، حيث قال كعب:

فلا يَغُرَّنْكَ ما مَنَّتْ وما وَعَدَتْ إنَّ الأماني والأحْلامَ **تَضْليلُ**[٢]

إن الخلاف البسيط الذي نلاحظه في معنى البيتين يرجع سببه إلى تباين التجربة بين الشاعرين؛ فعبدة بن الطبيب يريد قطع أواصر الودّ والمحبة نهائيا بعدما رأى من حبيبته ما رأى من الهجر والفراق فيأمر نفسه بالانصراف عنها على أن الذهاب في طاعة الهوى ضلال، ولكن ما نلاحظ في قصيدة "البردة" بغض النظر عن بعده الرمزي يوضح لنا أن كعبا لا يبدي انزجاره لبعد الحبيبة بل ينصح نفسه بعدم الاغترار بمواعيدها، والدليل على ذلك أنه أشار بعد بيتين إلى أمل الوصول إليها بناقة رسيلة سريعة، حيث يقول:

أرْجو وآمُلُ أنْ تَدنو مَوَدّتُها وما إخالُ لَدَيْنا مِنْكِ تَنْويلُ

أمْسَتْ سُعادُ بِأرْضٍ لا يُبَلِّغُها إلاَّ العِتاقُ النَّجيباتُ **المَراسِيلُ**[٣]

في حين أن عبدة بن الطبيب يودّ الابتعاد عن محبوبته بناقة تفوق سرعتها على ناقة كعب بن زهير، ناقة:

قَرْوَاءَ مَقْذُوفَةٍ بِالنَّحْضِ يَشْعَفُها فَرْطُ المِراحِ إذا كَلَّ **المَرَاسِيلُ**[٤]

فإذا صارت سراع الإبل كالة فهي من النشاط بحالة أصاب قلبها المرح الشديد فجننها وفتنها لتنجح في الابتعاد عن المحبوبة. وكذلك في البيت التالي نجد ملامح من التأثر باللفظ والمعنى، حيث يقول عبدة بن الطبيب:

---

١. عبدة بن الطبيب، يحيى الجبوري، **شعر عبدة بن الطبيب**، ص٥٩.

٢. كعب بن زهير، عبدالله بن هشام، **شرح بانت سعاد**، ص٤٥٤.

٣. المصدر نفسه.

٤. عبدة بن الطبيب، يحيى الجبوري، **شعر عبدة بن الطبيب**، ص٦٠.

يُقَــــارِعُونَ رُؤُوسَ العُجْــــمِ ضَــــاحِيَةً مــــنهم فَــــوَارِسُ **لا عُــــزْلٌ ولا مِيــــلُ**[١]

فقد وصف الشاعر في هذا البيت رجال حي المحبوبة عندما بُعثوا لمحاربة أبطال أقوياء ذوي سلاح من الفرس ممن يجيدون الفروسية وفي ذلك تأثر بالمعنى الوارد في "البردة" في ذكر صفات أصحاب الرسول (ﷺ) من المهاجرين دون أن يتفق معه في الغرض العام، حيث يقول:

زالُــوا فمَــا زالَ أنْكــاسٌ ولا كُشُــفٌ عِنْــدَ اللّقــاءِ **ولا مِيــلٌ مَعازيــلُ**[٢]

هذه المعاني وإن كانت ترتشف من رحيق المعاني المتجلية في قصيدة "البردة" لكنها تنمّ عن محاولة الشاعر في إبراز خصوصيته الفردية، فقد حاول الشاعر الابتكار وإثبات وجود "الأنا" المبدعة ومع ذلك ليست قصيدته سامية المعنى، جديدة الصور بل هي تجري في نظمها وسبكها ومعظم معانيها على الأساليب الجاهلية في الشعر.

الثاني: التأثر بالمعنى دون اللفظ؛ ومنه قول الشاعر:

والمَــرءُ ســاعٍ لأمــرٍ لــيس يُدْرِكــه والعَــيْشُ شُــحٌّ وإشْــفَاقٌ وتأْمِيــلُ[٣]

هذا البيت يحمل في مطاويه ما يوحي بالمعنى الذي يدلُّ عليه البيت التالي، فالمرء أمله ممتد طويل، وحاجاته لا تنقضي وهو يمشي وراء ما لا يدركه ولكن ما قدَّر الله هو المفعول:

فَقُلْــتُ خَلُّــوا ســبيلي لاَ أبــالَكُمُ فَكُــلُّ مــا قَــدَّرَ الــرَّحْمنُ مَفْعُــولُ[٤]

يدخل هذا البيت من قصيدة "البردة" مع ما يليه وهو قوله: «كُلُّ ابنِ أُنْثى وإنْ طالَتْ سَلامَتُهُ / يَوْماً على آلَةٍ حَدْباءَ مَحْمولُ» في إطار الحكمة الفطرية التي اتسم بها العصر الجاهلي. فالمعروف أن الحكمة شاعت في العصر الجاهلي ولكن لا بمعناها الذي عرفت به في العصور الإسلامية وهو الفلسفة وإنما بمعنى الخبرة المحدودة المتسمة بالبساطة التي تصورها عبارة من العبارات القصيرة، فكان الجاهلي ينظر إلى الأشياء نظرة عارضة أو خاطفة بالوقوف على الجزئيات مقتبسا الحكمة من حقائق مجتمعه وتجربته الحسية الواقعية[٥]، وهكذا بدت الحكمة في قصيدة "البردة".

---

١. المصدر نفسه، ص٥٨.

٢. كعب بن زهير، عبدالله بن هشام، **شرح بانت سعاد**، ص٤٥٦.

٣. عبدة بن الطبيب، يحيى الجبوري، **شعر عبدة بن الطبيب**، ص٧٥.

٤. كعب بن زهير، عبدالله بن هشام، **شرح بانت سعاد**، ص٤٥٥.

٥. شوقي ضيف، **تاريخ الأدب العربي: العصر الجاهلي**، ج١، ص٨٧ — ٨٨.

أما قوله: «فَكُلُّ ما قَدَّرَ الرَّحْمنُ مَفْعولُ» فهو في رأينا أقرب إلى أقوال الأحناف في الجاهلية وقد قيل عنه: «إن فكرة القدر كانت فكرة راسخة في ذهن كعب بن زهير منذ زمن بعيد، وإنه حين جاء بين يدي الرسول (ﷺ) استطاع أن يعبّر عن هذه الفكرة التي تأصلت في نفسه كما تأصلت في بيته من قبل أبيه زهير بن أبي سلمى كما أن حداثة عهد كعب بالإسلام لا يمنعه أبدًا من معرفة أمور الإسلام، والوعي بمفاهيمه ومصطلحاته، لأن ألفاظ الإسلام وتعابيره كانت شائعة ومنتشرة في الجزيرة العربية حتى بين أولئك الذين لم يفتح الله قلوبهم للإسلام بعدُ»[1].

والجدير بالذكر أن عدد الأبيات الحكمية في قصيدة "البردة" قليل لا يتجاوز أصابع اليد الواحدة وهي كما أشرنا تتصف بما اتصفت به الحكمة في العصر الجاهلي. وكذلك الحكمة في قصيدة عبدة بن الطبيب تنبئ عن معرفة بسيطة تقف عند حدود الثقافة الجاهلية في معظمها، عدد هذه الأبيات أيضا قليل لا يتجاوز عدد أصابع اليد، منها قوله: «إنَّ الصَّبابَةَ بَعْدَ الشَّيْبِ تَضْليلُ»، و«إنَّ السِّلاحَ غَداةَ الرَّوْعِ مَحْمولُ»، و«نَرْجُو فَواضِلَ رَبٍّ سَيْبُهُ حَسَنٌ / وكلُّ خَيْرٍ لديهِ فهْوَ مقْبولُ»، و«رَبٌّ حَبانا بِأَمْوالٍ مُخَوَّلَةٍ / وكلُّ شَيءٍ حَباهُ اللهُ تَخويلُ»، و«والمرءُ ساعٍ لأَمرٍ ليس يُدْرِكُهُ / والعَيْشُ شُحٌّ وإشْفاقٌ وتأْميلُ».

ما نستكشف من المعاني المتمثلة في قصيدة ابن الطبيب أنها لم تتأثر بروح التعاليم الإسلامية إلا في موضعين من القصيدة مما دخل في دائرة الأبيات الحكمية، وهما قوله: «نَرْجُو فواضلَ رَبٍّ سَيْبُهُ حَسَنٌ / وكلُّ خَيْرٍ لديهِ فهْوَ مقْبولُ»، و«رَبٌّ حَبانا بِأَمْوالٍ مُخَوَّلَةٍ / وكلُّ شَيءٍ حَبَاهُ اللهُ تَخويلُ»، وربما يبدو الأمر غريبا لشاعر قال القصيدة بعدما أدرك الإسلام، فكيف به لا يبدي ثقافة إسلامية عميقة وهو في كنف الإسلام.

أما الأمثال والمعارف الخرافية فدائرتهما ضيقة في كلتا القصيدتين؛ فمن الأمثال الجاهلية التي تجلّت في "البردة" الإشارةُ إلى مواعيد عرقوب، ومن المعارف الخرافية المشتركة التي اختلف ثوبها التعبيري في القصيدتين، الغول وتلونها في "البردة": «فما تَدومُ عَلَى حالٍ تكونُ بها / كَما تَلَوَّنُ في أَثْوابِها الغُولُ» أو اغتيالها في قصيدة عبدة: «إنَّ الّتي ضَرَبتْ بَيْتاً مُهاجِرَةً / بكُوفَةِ الجُنْدِ غَالَتْ وُدَّها غُولُ».

ما استخلصناه من دراسة المعاني التي برزت في قصيدة عبدة بن الطبيب أنه لم يتمكن الشاعر المعارِض أن يتجاوز الشاعر المعارَض ويركب على معانيه معنى آخر، وذلك لأنه كان ملتصقا بالسنن

[1]. علي أرشيد المحاسنة، **الدكتور جاسر أبو صفية وقصيدة "بانت سعاد" دراسة نقدية**، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ص٥١٧.

الشعرية في العصر الجاهلي، ولا يخامرنا شك أن المعاني في العصر الجاهلي تدور في فلك واحد كما نستشف ذلك في قصيدة "البردة" لكن الشاعر كان يبذل جهدا بالغا لإظهار براعته الشعرية بالاتجاه نحو قوالب التعبير وبذلك أصبح المدار على القالب أكثر من المدلول والمضمون وليس معنى ذلك أن الشاعر الجاهلي عجز عن النفوذ إلى دقائق كثيرة في استنباط الصور الطريفة. وقد تجلت في قصيدة عبدة بن الطبيب هذه السمة البارزة للشعر الجاهلي فيما يتعلق بالألفاظ والمعاني وعلاقتهما لكونه شاعرا مخضرما لا يزال متمسكا بموروثه الأدبي من العصر الجاهلي.

وفي نهاية البحث يستحسن بنا أن نتطرق إلى نوع آخر من التأثر والذي يدخل في إطار المعالجة اللفظية للقصيدتين رغم أنه لا يُتخذ بعين الاعتبار في تعريف المعارضات الشعرية، وهو التأثر في:

د) الخصائص اللفظية

مما لا شك فيه أن النص اللاحق لصيق بالسابق خاصة إذا جاء دور المعارضات الشعرية فيلمع هذا الاتصال والالتصاق في عدة جوانب من أهمها الألفاظ التي يستمد منها الشاعر المعارِض في سبيل أداء معانٍ تتواءم مع تجربته الخاصة. وقد تبين لنا من خلال دراسة إحصائية للمفردات التي أخذها الشاعر من قصيدة "البردة" أن نسبة الأخذ في كلمات القوافي أكثر منه في الكلمات المستعملة في قاع الأبيات وقرارها وقد سبق أن أشرنا إلى ذلك فيما يخص مبحث القافية، فبعد ذلك من المستحسن التطرق إلى خصائص الألفاظ والكلمات التي تبلورت في كلتا القصيدتين خاصة القصيدة المعارِضة.

لقصيدة عبدة خصائصها اللفظية يغلب عليها طابع الشعر الجاهلي وخصائصها العامة، فلها رصيد من الألفاظ والمصطلحات يعبر بها الشاعر عن مدلولات معينة وهي في الأعم الغالب مدلولات حسية، ألفاظها جاهلية الروح والنزعة، فهي ألفاظ تتسم بالخشونة والصعوبة. والذي يلفت النظر أن ابن الطبيب شاعر مخضرم أدرك الإسلام لكنه لم يزل يحتفظ بالروح الجاهلية المسيطرة على الألفاظ والتراكيب وعلى الصور الحسية التي يجسدها أمام المتلقي، ربما لأنه أراد أن يدخل في مباراة أدبية مع أشهر قصيدة قيلت في الاعتذار للرسول (ﷺ).

فالنهج الذي اتبعه عبدة بن الطبيب يماثل النهج الذي سار عليه كعب بن زهير في لاميته فهو نهج تقليدي في القصيدة العربية في العصر الجاهلي من حيث البناء والصور والمعاني والأخيلة؛ فالمعاني والصور تكاد لا تخرج عن الإطار المشهور في العصر الجاهلي كما سبق أن أشرنا، لكن كعبا ينتمي إلى مدرسة الحوليات فأبوه زهير بن أبي سلمى كان من فحول الشعراء في الجاهلية ممن يعتني بتنقيح شعره وتهذيبه فكان من الجلي الواضح أن نجد ابنه كعبا الذي تعلّم الشعر من أبيه ينفخ معانيه في جسد

الألفاظ المعبرة الزاهية لتتجلى في أبهى الصور والأشكال وبهذا يظهر تفوقه على معارِضه عبدة بن الطبيب.

فإذا أمعننا النظر في قصيدة "البردة" يتبين لنا أن الشاعر كان عارفا بموقف الإسلام عن الشعر ولذلك بالضبط، اختار نهجين مختلفين في انتقاء الكلمات والألفاظ التي يكتمل بها صياغة شعره بحكم طبيعة الموضوع الأصلي:

النهج الأول في أوصافه عامة باستعماله للألفاظ الغريبة والصعبة التي نفخت فيها الروح الجاهلية ولا سيما عند وصفه للناقة والأسد.

والنهج الثاني في الافتتاحية الغزلية ومدح الرسول (ﷺ) باختياره للألفاظ الجميلة الواضحة والتراكيب المؤثرة[١] التي نشمّ منها رائحة العفو والاعتذار كما نستكشف انسيابا تلقائيا ينبئ عن مدى شاعرية كعب وبراعته الأدبية في تغيير الأساليب التعبيرية حسب الموقف، فكما قيل إنه «كان يكتب الأجزاء الأولى من قصيدته من وحي فنّه الجاهلي، أما الأجزاء الأخيرة فكان يكتبها من وحي فنه الإسلامي»[٢].

فقد توافرت في ألفاظ كعب صفة التجانس بين اللفظ والمعنى وذلك بأن يكون اللفظ رقيقا في موضع الرقة قويا عنيفا في موضع القوة والعنف. وهذا التجانس رافق صفة إيقاعية متميزة جعلت للقصيدة صوتا مسموعا يدخل القلب والأذن معا حتى عندما تبرز في شعره نزعته الجاهلية في اصطفاء الكلمات الصعبة.

ومن أهم دعائم الموسيقى الداخلية في قصيدة "البردة" براعة الشاعر في انتقاء الكلمات الموحية وكذلك المهارة الفنية في اختيار الحروف المتناسقة المتجانسة والحروف والألفاظ المتكررة التي تلائم الموضوع مما خلق نوعا من التآلف والموازنة الصوتية، فعلى سبيل المثال لا الحصر تكرار حرف السين في البيت التالي أصبح مصدرا من مصادر الإيقاع الصوتي في القصيدة إلى جانب ما يكون له من الدلالات الإيحائية، حيث يقول:

إنَّ الرَّسُولَ لَسَيْفٌ يُسْتَضَاءُ بِهِ مُهَنَّدٌ مِنْ سُيوفِ اللهِ مَسْلُولُ[٣]

---

[١]. عمر محمد الطالب، **عزف على وتر النص الشعري**، ص٨٤.

[٢]. علي أرشيد المحاسنة، **الدكتور جاسر أبو صفية وقصيدة "بانت سعاد" دراسة نقدية**، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ص٥٢٤.

[٣]. كعب بن زهير، عبدالله بن هشام، **شرح بانت سعاد**، ص٤٥٦.

فحرف السين من الأصوات المهموسة والمرققة التي يزيد ترددها من لطافة الكلام ورقته، هذا الصوت بإيقاعه السلس يناسب معاني التيسير والتسهيل في سياق من العطف والرحمة وقد أبدى الشاعر براعة في اختيار هذا الحرف وتكراره حسب موقفه الصعب الذي يتطلب العفو والرحمة عن حكم قتل صدر.

ولا تتسع هذه العجالة أن نشير فيها إلى الجمال الإيقاعي الكامن في قصيدة كعب النبوية والذي ينبئ عن صفاء التعبير فيها ونقائه، وعن غلبة طابع المدرسة الأوسية عليها، لذلك نكتفي بالقليل الموجز الذي تقدّم ذكره.

أما القراءة الفاحصة في القصيدتين (المعارَضة والمعارِضة) فهي تكشف لنا أنه يمكن العثور على مثل هذا التناغم الإيقاعي والتجانس الصوتي الناتج عن التكرار في قصيدة عبدة بن الطبيب ولكن ليس بهذه الدرجة العالية من التميز الإيقاعي لأنها تفتقر إلى ذلك الانسياب التلقائي الذي يجري في عروق القصيدة من خلال اصطفاء أجمل الكلمات وأنقاها في بيت شعري، فالألفاظ التي وقع عليها اختيار ابن الطبيب تحتاج إلى التهذيب والتنقيح لتنتمي إلى المدرسة الأوسية لأنه ولو التزم بتكرار بعض الحروف والألفاظ بعيدٌ عن مدرسة التنقيح في براعة انتقاء الألفاظ الموحية وإيجاد التوازن الهندسي بينها في فواصل معينة من بيت واحد، رغم ذلك أنه أبدى براعة في إضفاء الطابع الإيقاعي المتميز على بعض الأبيات، منه قوله:

بِسَاهِمِ الوَجْهِ كالسِّرْحانِ مُنْصَلِتٍ طِرْفٍ تَكامَلَ فيهِ الحُسْنُ والطُّولُ[1]

فتكرار حرف «السين» بجانب «الصاد» وهما من الأصوات الصفيرية خلق في الشطر الأول جوا موسيقيا تستسيغه الآذان، كما أن تكرار «الطاء» المرافقة لـ«التاء» منح الشطر الثاني جمالا إيقاعيا يبعث الحركة والنشاط في النفوس. وصحيح أننا لا نستطيع إنكار التناغم الإيقاعي الذي اكتسبه الشاعر عن طريق احتذاء المهارة الفنية التي يمتاز بها كعب بن زهير في صياغته الشعرية بإيجاد التشابه في الوزن والقافية الطنانة ذات الجرس الموسيقي وبعض الألفاظ والمفردات خاصة ما وقع منها في الأعجاز ولكن ينبغي الاعتراف بأنه لم ينجح في تشكيل البنية الإيقاعية الرائعة لقصيدته بقدر ما نجح كعب بن زهير فيما يخص تتابع الأصوات والألفاظ ذات الجرس الموسيقي في بنية القصيدة.

[1]. عبدة بن الطبيب، يحيى الجبوري، **شعر عبدة بن الطبيب**، ص٧٧.

النتيجة

لقد جعل عبدة بن الطبيب قصيدة "البردة" موضعا لمعارضته بكل مقاييس الشكل من حيث اختيار الوزن والقافية وحرف الروي وحركته إلى جانب بعض من المعاني والصور، لكنه تنازل في قصيدته عن شرط اتحاد الموضوع ولا بدّ أن يترك الفارق في الموضوع من حيث دوافع النظم أثرا واضحا في أوجه الاختلاف بينهما، رغم ذلك لا تخفى أوجه التشابه والالتقاء بين الشاعرين ابتداء من تلك الحاسة الموسيقية النابعة عن الوزن والقافية إلى جانب أساليب الصياغة اللفظية والمعنوية.

إن الدراسة التحليلية في الإيقاع وتجلياته بمستويه الكبيرين: الداخلي من خلال عدد من الموازنات الصوتية، والخارجي من خلال الوزن العروضي والقافية، كشفت عن نجاح الشاعر في محاذاة كعب بن زهير في إطار الموسيقى الخارجية التي تحكمها الأوزان والقوافي، لكنه في الموسيقي الداخلية لم يبلغ شأو كعب بن زهير في انتقاء الكلمات المتلائمة والحروف المتناسقة التي تؤثر في خلق بنية إيقاعية بديعة إلا أنه لا يمكن الإغفال عن التناظر الجلي في عدد كبير من كلمات القوافي مما جعل لأعجاز القصيدة حلاوة إيقاعية بديعة على غرار قصيدة "البردة".

أما على المستوى الدلالي فلم يستطع عبدة بن الطبيب أن يأتي بالمعنى الجديد المبتكر وأن يحتفظ لنفسه بالطابع الاستقلالي المتميز، فمعانيه على امتداد المعاني الجاهلية كقصيدة "البردة" وفي ذلك لم يتمكن الشاعر المعارِض أن يتجاوز الشاعر المعارَض ويركب على معانيه معنى آخر ويزيد عليها زيادة حسنة. وصفوة القول أن عبدة بن الطبيب في "لاميته" التي تظهر بدايات فنية لفن المعارضة لقصيدة "بانت سعاد" الشهيرة لم يخرج عن حدود التقليد والمحاكاة على المستوى اللفظي والدلالي.

*****

❖ قائمة المصادر والمراجع

أ) الكتب

١. ابن منظور، محمد بن مكرم، **لسان العرب**، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ١٩٨٨م.

٢. ابن هشام، عبد الله، **شرح بانت سعاد**، تحقيق: سناء ناهض الريس، دمشق: دار سعد الدين، ٢٠٠٨م.

٣. أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ط٢، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٢م.

٤. التطاوي، عبدالله، **المعارضات الشعرية (أنماط وتجارب)**، القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٨م.

٥. الجبوري، يحيى، **شعر عبدة بن الطبيب**، بغداد: دار التربية للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت.

٦. جواد الطاهر، علي، **فوات المحققين: نقد لكتب محققة من التراث**، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٠م.

٧. الخطيب التبريزي، **شرح اختيارات المفضّل**، تحقيق: فخر الدين قباوة، ط٣، بيروت: دار الفكر المعاصر، ٢٠٠٢م.

٨. الشايب، أحمد، **تاريخ النقائض في الشعر العربي**، ط٢، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٤م.

٩. صلاح، شعبان، **موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع**، ط٤، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٥م.

١٠. عكاشة، محمود، **الربط في اللفظ والمعنى**، د.م: الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، ٢٠١٠م.

١١. عوني عبد الرءوف، محمد، **القافية والأصوات اللغوية**، مصر: مكتبة الخانجي، د.ت.

١٢. ضيف، شوقي، **تاريخ الأدب العربي: العصر الجاهلي**، ط٢، قم: ذوي القربى، ١٤٢٧ق.

١٣. الطالب، عمر محمد، **عزف على وتر النص الشعري: دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية**، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠م.

١٤. طركي سلوم البجاري، يونس، **المعارضات في الشعر الأندلسي**، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٨م.

١٥. كعب بن زهير، **ديوان كعب بن زهير**، تحقيق: درويش الجويدي، بيروت: المكتبة العصرية، ٢٠٠٨م.

١٦. الملائكة، نازك، **قضايا الشعر المعاصر**، ط٨، بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨٩م.

ب) الرسائل الجامعية

١٧. أحمد صالح، معين رفيق، **دراسة أسلوبية في سورة مريم**، الأطروحة لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة النجاح الوطنية في نابلس، كلية الآداب للدراسات العليا، ٢٠٠٣م.

ج) المقالات

١٨. پنكه‌ساز، إنعام، **الأسلوب والأسلوبية في المعارضات**، التراث الأدبي، العدد ٤، ١٣٨٨، صص ٣٧ ــ ٥٦.

١٩. السماعيل، عبد الرحمن بن إسماعيل، **المعارضات السردية في الأدب العربي**، جامعة الملك سعود، د.ت، صص ١ - ٤٦.

٢٠. المحاسنة، علي أرشيد، **الدكتور جاسر أبو صفية وقصيدة "بانت سعاد" دراسة نقدية**، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، العدد ١٧، ١٤٢٦هـ، صص٤٨٣ ــ ٥٢٤.

مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، نصف سنويّة محكّمة،
العدد الثاني والعشرون، خريف وشتاء ١٣٩٤هـ.ش/٢٠١٦م
صص ١١٥- ١٣٦

مقوّمات العالميّة في ديوان «أغاني مهيار الدمشقي» حسب آراء حسام الخطيب

الدكتور سيد مهدي مسبوق* شهرام دلشاد**

الملخص

هناك دراسات شتّى حول عالمية الأدب وميزاتها وأطرها، منها كتاب الناقد العربي الشهير الدكتور *حسام الخطيب* المعنون بـ"الأدب المقارن من العالمية إلى العولمة" الذي أورد فيه الكاتب بحثاً قيماً عن عالميّة الأدب ومقوّماتها. ولنظريّة الخطيب في هذا المجال أهميّة قصوى وذلك لأنه ينظر إلى هذه القضيّة نظرة شاملة ويقسم هذه المقوّمات إلى ثلاثة أقسام هي الذاتيّة، واللغويّة والإطاريّة، حيث بحثت هذه الدراسة عن تلك المقوّمات في ديوان "أغاني مهيار الدمشقي" لأدونيس حسب آراء حسام الخطيب. وقد ركّزت على المقوّمات وفرّعت منها مقومات أخرى لإيضاح مؤشرات العالمية في هذا الديوان.

توصلت الدراسة إلى أن الديوان امتلك معظم مقوّمات العالمية من وجهة نظر حسام الخطيب وتميز بسمات تجعلنا نعتبره ديواناً عالمياً بسبب عرضه أفكاراً عميقة تدفع الإنسان إلى التفكر بعمق في القضايا الاجتماعية والوقوف منها موقفاً إنسانياً جليّاً وتجعله يتميّز بسمة التفرّد والإبداع، ولكنه يخلو من ثلاثة مقوّمات، هي: النكهة المحلية، والمقوم الإطاري، وتحقيق التوازن الدقيق بين المعاني المنشودة للخاصة والعامة؛ فالشاعر لم ينجح في إثارة انتباه القراء المحليين بالنسبة إلى المتخصصين، كما أنّ أسلوبه المتوغّل في الرمز والأسطورة والدلالات الصوفيّة تسبّب في صعوبة فهم شعره من قبل عامة الناس.

كلمات مفتاحية: مقوّمات العالمية، حسام الخطيب، أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي.

* – أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة بوعلي‌سينا، همدان، إيران. smm.basu@yahoo.com

** – طالب دكتوراه في فرع اللغة العربية وآدابها في جامعة بوعلي‌سينا، همدان، إيران. (الكاتب المسؤول).

البريد الإلكتروني: sh.delshad@ymail.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٣/١٠/٠٦هـ.ش= ٢٠١٤/١٢/٢٧م تاريخ القبول: ١٣٩٥/٠٢/٢١ هـ.ش= ٢٠١٦/٠٥/١٠م

المقدّمة

حصد أدونيس جوائز أدبية سنية منها جائزة الإكليل الذهبي في مقدونية سنة ١٩٩٨م، وجائزة غوتة في فرانكفورت سنة ٢٠١١م واستطاع أن يرشح من قبل النقاد لنيل جائزة نوبل للآداب في عدة مرّات وهذا الأمر قد دعا بعض النقاد أن يطلقوا عليه لقب المرشّح الأبدي. من أعمال أدونيس الشعرية ديوان *"أغاني مهيار الدمشقي"* الذي ترشّح لنيل جائزة نوبل للآداب سنة ٢٠١٤م بعد أن ترجم إلى عدة لغات ولاسيما اللغة الإنجليزية. والشاعر، وإن لم يحصد هذه الجائزة، نال شهرة طائرة بسبب هذه الترشحيات المتعددة. وقد اعتمدت هذه الدراسة على نظرية حسام الخطيب المعنونة بـــ«مقوّمات العالمية الأدبية» لتبيين المقومات التي تسببت في ترشيح هذا الديوان على مستوى عالمي. إذ إن هناك صلة وثيقة بين الأثر الذي يرشّح لنيل جائزة نوبل ومقوّمات العالمية. «والوصول إلى عالمية الأدب من أبرز طموحات الأديب المعاصر وقد تناول بعض المقارنين العرب هذه القضية وناقشوها وبيّنوا مقوّماتها. فهم نظروا إلى الأدب العالمي، وعالميّة الأدب على وجه العموم وإلى عالميّة الأدب العربي على وجه الخصوص؛ منهم محمد غنيمي هلال وفؤاد المرعي وسعيد علوش، وعز الدين المناصرة، ونبيل راغب، وعبده عبود. وعلى رأسهم الناقد والمقارن العربي الذائع الصيت حسام *الخطيب* الذي شغلته قضية عالمية الأدب عامة، وعالمية الأدب العربي على وجه التحديد»[١]. وخصّص لها في كتابه «الأدب المقارن من العالمية إلى العولمة» بحثا قيما فريدا في بابه[٢]. وبسبب شهرة نظرية الخطيب عن العالمية في الأقطار العربية فقد اعتمدنا عليها هنا للكشف عن مقومات العالمية في ديوان «*أغاني مهيار الدمشقي*» لأدونيس.

ديوان «أغاني مهيار الدمشقي» من أبرز دواوين الشاعر وقد أورد فيه تأملاته عن الحياة والدنيا والتراث الأسطوري والعربي وتحدث عن الحرية والكرامة الإنسانية وسائر القضايا التي يعانيها الإنسان المعاصر. وقد أثارت هذه الميزات إعجاب كثير من النقاد والدارسين ولقي شعره صدى واسعا وصيتا طائرا على الصعيدين الوطني والدولي. تحاول هذه الدراسة أن تكشف عن المقومات الأساسية لفهم قضية العالمية وتركز اهتمامها على رصد مقومات العالمية في هذا الديوان. والمنهج المستخدم في هذه الدراسة هو المنهج الوصفيّ التحليليّ، وتقوم- كما أسلفنا- على نظرية حسام الخطيب حول عالمية

١- هادي نظري منظم وشهرام دلشاد، **مقوّمات العالمية في رواية "رامة والتنين" لإدوار الخراط**، ص ٢٠.

٢- أنظر: حسام الخطيب، **الأدب المقارن من العالمية إلى العولمة**، ص ٢٣٠-٢٥٠.

لأدب، وتتخذ ديوان «أغاني مهيار الدمشقي» لأدونيس نموذجا للدراسة والتطبيق، دون أن تغض الطرف عما ألف حول هذا الديوان من الكتب والمقالات.

هناك **سؤالان** نحاول أن نجيب عنهما هما: ١. ما هي أبرز مقومات العالميّة في ديوان أغاني مهيار الدمشقي حسب آراء حسام الخطيب؟ ٢. هل يصلح هذا الديوان أن يدخل في مشروع عالمية الأدب حسب آراء حسام الخطيب؟

في الرد على السؤال الأول نرى أن هذا الديوان قام على أساس الموقف الإنساني الجلي والمنتج االفكري الصافي وتليهما مقومات العالمية الأخرى كالتفرد والابتكار من ناحية المعنى واللغة والأسلوب. وفي الرد على السؤال الثاني نقول إن الديوان يصلح أن يدخل ضمن مشروع عالمية الأدب لكن بشيء من التسامح والحيطة وذلك لأن الديوان رغم احتوائه على عدة خصائص العالمية يفقد عملية التوازن والمقوم الإطاري.

لم نجد دراسة مستقلة عن مقومات العالمية في أعمال أدونيس. وهناك دراسات كثيرة تحدثت عن آرائه النقدية وأغراضه الشعرية كما أن هناك دراسات ارتكزت على فرادة الشاعر وعبقريته منها كتاب «مشروع أدونيس الفكري والإبداعي» بقلم عبدالقادر محمد مرزاق (٢٠٠٨م)، قد أورد فيه الكاتب آراء قيمة حول شاعرية أدونيس ومصادره الفكرية والخصائص الإبداعية عنده. وكتاب «شعر أدونيس، البنية والدلالة» بقلم راوية يحياوي (٢٠٠٨م) ، درست فيه الباحثة شعر أدونيس دراسة بنيوية دلالية. ومقالة «مقومات العالمية في اللغة العربية وتحدياتها في عصر العولمة» بقلم عبدالرزاق عبد الرحمن سعدي (١٤٢٩ق)، ركز هذا البحث على خصائص اللغة العربية التي تؤهلها لأن تكون لغة عالمية واسعة الانتشار تؤدي دورها في حضارة الأمة الإسلامية خصوصا والأمم الأخرى عموما. هناك أيضاً مقالة عنوانها «مقوّمات العالمية في رواية "رامة والتنين" لإدوار الخراط في ضوء نظرية حسام الخطيب» (١٣٩٢ش) بقلم هادي نظري منظم وشهرام دلشاد. هذه المقالة اعتمدت على نظرية حسام الخطيب وبحثت عن مواصفات العالمية في رواية رامة والتنين.

أما هذه الدراسة فتميّزت في كونها ركزت على ديوان "أغاني مهيار الدمشقي" وبحثت عن مدى امتلاك الديوان لمقومات العالمية على ضوء نظرية حسام الخطيب ليثبت سمة العالمية التي اتصفت بها أعمال الشاعر وتسببت في تسميته بالمرشح الأبدي لنيل جائزة نوبل للآداب فدراستنا، من هذه الجهة، جديدة لم يتطرق إليها أحد.

نظرة على آراء حسام الخطيب

مقوّمات العالمية حسب آراء حسام الخطيب ثلاثة أنواع: الذاتية واللغوية والإطارية[١]. الذاتية تأتي على خمسة أقسام: أولها الموقف الإنساني: «إنّ الأساس الأول لعالمية الأدب، هو المقياس الموقفي أو المضموني أو الفكري. أي ماذا يقدّمه الديوان الشعري أو الرواية أو الكتاب النقدي من فهم لقضية الإنسان سواء في إطار مجتمعه الخاص أم في إطار الكون والمصير»[٢]. والقسم الثاني من الذاتية هو النكهة المحلية «مع أن قضية الموقف الإنساني تعدّ الشرط الأساسي للرقي بالأدب إلى مستوى العالمية فإنه يجب عدم أخذ هذا الحكم على إطلاقه، وينبغي أن نقرر أيضاً أن هناك أعمالاً أدبية خالدة لايعود خلودها إلى طبيعة الموقف الذي تقترحه من قضية الإنسان، ولكن إلى ما تتمتع به من نكهة محلية وشخصية قومية أو إقليمية خاصة، ومقدرة على التعبير عن روح منطقة معطاة من العالم في مرحلة تاريخية معينة»[٣]. والثالث من الذاتية هو عملية التوازن؛ «يبدو أنّ المطلوب هو عملية توازن دقيق بين المعاني المنشودة للخاصة والعامة، ما يخصّ مجتمعا معينا في فترة معطاة وما يخصّ الإنسانية بالمعنى المطلق وكذلك بين المتحوّل والثابت، أي بين ما هو الطارئ والضمني وبين ما هو جوهري ومتكرّر على المدى فيما يتعلّق بالحقيقة الإنسانية»[٤]. والرابع من الذاتية هو ميزة التفرد والإبتكار «قد يحظى عمل ما بشهرة فائقة بسبب ما فيه من لون نوعي جداً ومميز جداً قد يختلف اختلافا كبيرا عن روح المنطقة الأجنبية التي يشتهر فيها أو عن المناخ الأدبي السائد عالميا»[٥]. أما الخامس من الذاتية فهو ميزة الإتقان. يعد الإتقان من مقومات العالمية والمراد به هنا «توفر شرط الإتقان الفني بوصفه شرطا لازبا لا غنى عنه في عملية الترشيح للعالمية، وأن مفهوم هذا الشرط مرن جدا ومتراوح مماط ومستعص على التحديد القاطع»[٦]. «كلما ارتقى العمل الفني تعذر الفصل بين عناصره، لكن هذا الفصل يبدو أسهل في حالة الأعمال الأقل شأناً وإذاً لابد من توافر شرط الإتقان الفني لأي عمل يرشح نفسه للعالمية»[٧].

١- **المصدر نفسه**، ص ٢٣٠.

٢- **المصدر نفسه**، ص ٢٣١.

٣- **المصدر نفسه**، ص ٢٣٢.

٤- **المصدر نفسه**، ص ٢٣٤.

٥- **المصدر نفسه**، ص ٢٣٣.

٦- **المصدر نفسه**، ص ٢٣٧.

٧- **المصدر نفسه**، ص ٢٣٦.

النوع الثاني من المقومات هو المقوم اللغوي الذي يسترعي انتباهنا إليه حسام الخطيب في معرض حديثه عن عالمية الأدب بقوله: «من الواضح جدا أن الأعمال المكتوبة باللغات الحية هي التي تتمتع بفرص أكبر للعالمية، أو ذات انتشار واسع، متسعة الصدر للإبداعات التي ترفدها من أفراد متميزين ينتمون لشعوب وأعراق متعددة كانت فرص إشعائها العالمي أقوى، ربما لأن هذا الانفتاح يوسع مدرج انتقاء الأعمال الجيدة من جهة ويقوي من جهة أخرى الجوهر الإنساني للعمل الأدبي»[١]

أما المقوم الأخير فهو الإطارية التي يقول عنها الخطيب: «على أنه لاينبغي الاعتقاد إطلاقا بأن كل عمل فني جيد يحمل خواص الموقف الإنساني يستطيع بالضرورة أن يرقى إلى دائرة العالمية. إن المسألة ليست مفتوحة هكذا ولا هي آلية. إن مبدأ العالمية خاضع لنسبة كبيرة من الحظ والمصادفة وليست الأعمال ذات الشهرة العالمية هي بالضرورة أفضل ما أنتجه الجنس البشري من إبداع. وإلى جانب المصادفة هناك مقاييس أخرى دنيوية أو فوق أدبية، كالمقياس السياسي وهناك وسائل اتصال ثقافي محددة تشكل الأقنية الطبيعية لبلوغ العالمية»[٢].

١. الدراسة والتحليل

هنا نقف عند مقوّمات العالمية في ديوان «أغاني مهيار الدمشقي» ونتاولها بالدرس والتحليل.

أ. الموقف الإنساني

يتناول أدونيس في ديوانه "أغاني مهيار الدمشقي" أهمّ القضايا الإنسانية كالحياة والموت، الحب والانتظار، الجرح والأمل نستعرضها فيما يلي:

أولاً. مفهوم الانتظار

الانتظار من مظاهر الموقف الإنساني الجلي في الأدب. الإنسان يكون في عراك دائم طيلة حياته بالانتظار. وهو «كموضوعة (تيمة) دخلت بعمق في صلب النص الأدبي، فشكلت ظاهرة عالمية يتعاطاها الأدباء كموضوعة من موضوعات الأدب العالمي في مختلف الأنواع الأدبية من شعر ومسرح وقصة ورواية»[٣].

١– **المصدر نفسه**، ص ٢٣٨.

٢– **المصدر نفسه**، ص ٢٤٥.

٣- (الخليفة: www.imamreza.net).

نرى في المقطع الآتي أن الشاعر يتحدث عن مفهوم الانتظار ليشفي بها غليل الإنسان بعد أعوام كثيرة مضت بالتربص والتصبر. هذا الموضوع مشترك وأثير بين الديانات والعقائد منذ أقدم العصور حتى يومنا الحاضر:

«ويا صديق اليأس والرجاء/ الحجر الأخضر فوق النار/ ونحن في انتظار/ موعدُك الآتي من السماء»[١].

نستشف في المقطع أن الشاعر يريد أن يسلي الإنسان الذي يتحرك بين اليأس والرجاء فيجلس حزينا وفرحا في انتظار من يأتي ولا يأتي. لكن يرى الشاعر أنه يأتي لأنه وعد وموعده السماء ولابدّ أن يأتي من السماء. جعل الشاعر معاني شعره مفتوحة أمام التفاسير والتأويلات فلا يتحدث عن هذا المفهوم في ضوء دين أو مسلك محدد بل يتمتع به الإنسان في لواء كل مسلك وطريق. وبه يتسلى الإنسان من لوعة الانتظار المحرقة.

ثانياً. مفهوم الدهر

إن الشكوى من الدهر تعد تمردا على الظروف والمشاكل الذي يعانيها الإنسان وهي موضوعة قديمة عند الأدباء ومنهم شاعرنا الذي يقف منه موقف الشاكي ويعبر عن معاناة الإنسان المعاصر فيه كما نرى في مقطعه الشعري المسمى بـــ"الأيام":

«تعبت عيناه من الأيام/ تعبت عيناه بلا أيام/ هل يثقب جدارن الأيام/ يبحث عن يوم آخر/ أ هنا أ هناك لك يوم آخر؟»[٢].

هذا الموقف السلبي من الدهر والأيام يضاهي موقف الشعراء الفلاسفة والحكماء كالخيام، وأبي العلاء المعري، والمتنبي وشكسبير وغيرهم عبر العصور. وهذا الموقف المؤسس على الحكمة خلد شعرهم طيلة الدهور إذ لغة الحكمة لغة جميع الأعصار التي لا تبلى عبر الدهور كقول الأعشى الأكبر في سب الدهر:

لعمرك ما طول هذا الزمن   على المرءِ إلا عناء معن[٣]

وكقول المعرّي:

١- أدونيس، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص ٢٣٨.

٢- **المصدر نفسه**، ص ١٤٩.

٣- الأعشى الأكبر، **ديوان**، ص ١٥.

يَسُوسُونَ الأمورَ بغَيرِ عقلٍ فَيُنفَذُ أمرُهم ويُقالُ ساسَه
وأُفٍّ من الحياةِ وأُفٍّ منّي ومِن زَمنٍ رئاستُهُ خَساسَه[١]

إن الإنسان عند أدونيس لابد أن يثقب جداران الأيام ليبحث عن يوم آخر غير مشحون بالعناء والحزن، فهذه الدنيا لاتليق بالحياة فيريد الشاعر أن يكشف أفقا آخر فيمزج شعره هنا بين الواقعية والرومانسية وكما أن الشاعر الرومانسي الفارسي سهراب سبهري يبحث عن مدينة خلف البحور[٢]. فأدونيس يبحث عن الأيام خلف الجدران ويفتش عن يوم مفقود وزمن ضائع.

ثالثاً. التصوف والفلسفة

هذا الديوان يتغذى بالتصوف الشرقي والآراء الفلسفية الغربية وذلك لأن الشاعر استأنس في صغره بكبار الأدباء الفرنسين منهم بودلير في كتابه «أزهار الشر» وهذه الآراء قد أثرت على رؤيته الفكرية فمن ثم نجد في دواوينه ولاسيّما هذا الديوان المدروس تزاحماً للآراء القيمة التي يعرضها أدونيس كفيلسوف والتي تجعل صلة وثيقة بين ديوانه والقضايا الإنسانية. فهذا الديوان يقوم على الموقف الإنساني وفيه تساؤلات وأجوبة أساسية ترتبط بالإنسان وقضيته فلا ينسى شاعرنا الإنسان ساعة ويتحدث دائما عن مشاكله وقضاياه المعاصرة كقضية "الجرح":

أمطر على صحرائنا/ يا عالماً مزيّناً بالحلم والحنين/ أمطر، ولكن هزّنا، نحنُ، نخيل الجرح[٣].

يريد أدونيس أن يجرد الإنسان من الحياة المادية الدنسة الحافلة بالدنايا فيقربه إلى التصوف الخالص الذي يمثل مهيار نموذجاً منه:

ذاك مهيار قديسك البربري/ يا بلاد الرؤى والحنين/ حامل جبهتي، لابسٌ شفتي/ ضدّ هذا الزمان الصغير على التائهين[٤].

نرى أنه يتحدث عن آلام الإنسان وآماله وتبتعد آراؤه عن الأحادية والانحياز فهو يظهر كالخيام شاعراً عالمياً يتمتع بقول عام ولاتقتصر آراؤه على بلد محدد وذلك لأنها تمتزج بالديانات والأفكار

١- أبوالعلاء المعرّي، **ديوان لزوم ما لايلزم**، المجلد الأوّل، ص ٥٦٠.

٢- سهراب سبهري، **هشت كتاب**، ص ٢٢٧. يقول: قايقي خواهم ساخت، خواهم انداخت به آب، دور خواهم شد از اين خاك غريب.

٣-أدونيس، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص ١٧١.

٤- **المصدر نفسه**، ص ١٦٣.

والعقائد المختلفة ولا تنصب في وعاء خاص. فهو يخلع على مهيار ثوب الشخصيات الأسطورية التي تحمل رمز النجاة فلا يعود القارئ من قرائته خالي الوفاض، ولا يختلف أن يكون القارئ عربيا أو أروبيا أو صينيا أو فارسيا. فهم يقرؤونه من كل أنحاء العالم إذ يتبنى أدونيس في هذا الديوان موقفا إنسانيا جليا ولا يترك الإنسان أبدا وهو يتحدث دائما عن القضايا الهامة التي يعانقها الإنسان في هذه الكرة الأرضية. «والإنسان عند أدونيس هو الذات المفردة، الخلاقة المسؤولة، وقد أضفى الشاعر على الإنسان بعداً إنسانيا يتجاوز القومية والجنس الى الإنسان بما هو إنسان، وهو يترع نزوعاً إنسانياً إلى القيم الإنسانية الخالصة، فهي نزعة كانت واضحة لدى الشعراء من أمثال بشار بن برد وأبي نواس، وأبي العتاهية وابن الرومي، والمعري»[١].

ب. اللون المحليّ ونكهته الخاصة

اللون المحلي هو الثاني من المقوّمات الذاتية لعالمية الأدب حسب آراء حسام الخطيب. ينبغي للأثر الأدبي القيّم -فضلا عن موقفه الإنساني الجلي- ألا يبتعد عن الجذور التي نشأت فيه وارتوت منه. فاللون المحلي للأثر الأدبي هو الشرط الثاني للارتقاء بالأدب نحو العالمية. نجد في ديوان «أغاني مهيار الدمشقي» لأدونيس أضواءً تربطه بالنكهة المحلية وتطبعه بطابعها فهو لم يفارق موطنه الأصلي العربي السوري، لكن هذه النكهات كانت قليلة الأصداء والشاعر لا يسعي سعياً بالغاً في تأصيل أشعاره. هنا نشير إلى بعض مظاهر المحلية في ديوان:

أولاً. شخصية مهيار الدمشقي

يظهر هذا اللون من عنوان الديوان؛ فهذا الديوان يشتمل على أغاني مهيار الدمشقي. أي مهيار يسكن في دمشق وله أغاني وأشعار يتحدث من خلالها عن الأحداث المرتبطة بآمال شعبه العريق وآلامهم. فهو الذي يغني لأبناء بلده وينشر الزهور على رؤوسهم. لكن من هو مهيار ومن أين أخذه أدونيس؟ أ من التراث الأدبي العربي أو التراث التاريخي أو الديني العربي؟ قد يطلق أدونيس على هذه الشخصية اسم الملك:

١- وائل غالي، **الشعر والفكر؛ الأدونيس نموذجاً**، ص ١١٧.

«ملك مهيار/ ملك والحلمِ له قصر وحدائق ونار/ ملك مهيار/ يحيا في ملكوت الريح/ ويملك في أرض الأسرار»[١].

وقد يطلق عليها أسماء أخرى:

«مهيارُ وجهٌ خانقوه عاشقوه/ مهيار أجراس بلا رنين/ مهيار مكتوب على الوجوه/ أغنية تزورنا خلسةٌ/ في طرق بيضاء منفية/ مهيار ناقوسٌ من التائهين/ في هذه الأرض الجليلة[٢].

فهو يضفى على مهيار صورا مختلفة شعرية لا نجد مثيلا لها في التراث العربي فاستوحاها الشاعر من شاعر انحدر من أصل إيراني عاش في العصر العباسي ونظم بالعربية أشعاراً كثيرة وما هو إلا مهيار الديلمي الذي يذكرنا عنوان الديوان به. فمهيار رجل فارسي، تشيع للإمام علي(ع) وعارض الخلفاء الثلاث الأولى أبي بكر وعمر وعثمان تابعاً أستاذه الشريف رضي الذي أسلم مهيار على يده. لكن مهيار الدمشقي يريد استعادة الحضارة الفينيقة «في شعر أودنيس يسيطر حلمها لإعادة إلى رحاب الحضارة الفينيقية القديمة، حيث تعانق روحه طقوس الفينيق، فتستشعر روح البعث واليقظة على أبخرة معابد بعلبك وتحت عظمة هياكلها، ويسخر الحضارات الأخرى التي بسطت سلطانها على الأرض السورية في العهود التاريخية المتأخرة»[٣]. لكن بوجه عام «يبدأ الشاعر برسم صورة مهيار ويظهر تأثره جلياً وشاملاً بأساليب الصوفية فهو لذلك يصطنع لغة زئبقية تفلت من الفهم وتخرج من حدود الدلالات[٤]»

فمن ثم تقوم هذه الشخصية المستدعاة بوظيفتين تربطانها بالمحلية، وهما ثورته لاستعادة الحضارة الفينيقية وارتداؤه زيا صوفياً شرقيا. والصوفية التي يتحدث عنها الشاعر عبر هذه الشخصية، تظهر بوضوح في الفصل الأول من الديوان فهو «فارس الكلمات الغريبة» لايبتعد عن الرمزية الصوفية التي كانت متفشية في الشرق منذ القدم كما نجد في المقطع الآتي:

١- أأدونيس، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص ١٤٥.

٢- **المصدر نفسه**، ص ١٤٦.

٣- علي شرع، **بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس**، ص ١١.

٤- أحمد يوسف داود، **التطور الشعري عند أدونيس**. ص ٧٧.

«يرسم قفا النهار/ يصنع من قديمه نهاراً ويستعير حذاء الليل/ ثم ينتظر ما لايأتي/ إنه فيزياء الأشياء يعرفها ويسميها بأسماء لايبوح بها/ إنه الواقع ونقيضه/ والحياة وغيرها/ حييث يصير الحجر بحيرة والظل مدينة/ يحيا/ ويمشي في الهاوية وله قامة الريح»[١].

تظهر ومضات صوفية فيها بوضوح وتذكرنا بأئمة الصوفية في الشرق الذين يتصدون لأعمال خارقة. فنجد مهيار يرسم قفا النهار ويستعير حذاء الليل ويلبسه، إنه الواقع ونقيضه والحياة ونقيضها يصيّر الحجر بحيرة والظل مدينة فأدونيس لا ينسى هذه القضية في الشرق وهذه الحياة الروحانية التي يعانقها المشارقة تختلف تماماً عن الحياة المادية في الغرب. «فيكتسب مهيار بنتيجتها سمات بارزة لا تفارقه، أهمها الرفض والتحول أو الصيرورة الدائمة والسفر، ثم التجدد والقدرة على التولد الذاتي مثل الفنيق»[٢].

نجد النكهة المحلية في اسم الديوان والفصل الأول من الديوان مفعم بالقضايا الصوفية الشرقية. وله في هذا الديوان أربع مراثي لشخصيات حقيقية إحداها «لعمر بن الخطاب»[٣]؛ الثانية: «لأبي نواس»[٤]؛ والثالثة «لحلاج»[٥] والرابعة «لبشار بن برد»[٦].

ثانياً. الأسطورة الشرقية

قد تناول الشاعر في شعره الأسطورة العربية الشهيرة المسماة بـــ«إرم ذات العماد» وتحدث في فصل من ديوانه عن هذه الأسطورة ومدينة إرم البائدة في القرون الخالية والتي لم يبق منها إلا ذكرها في القرآن الكريم وفي سورة الفجر بنص قصصي رشيق وفي كتاب ألف ليلة وليلة. و لم يعثر علماء الآثار على موقع هذه المدينة وربما كان في دمشق أو الأردن. يتحدث أدونيس عن هذه المدينة الأسطورية بقوله:

---

١ – أأدونيس، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص ١٤٣.

٢ – يوسف حلاوي، **الأسطورة في الشعر العربي المعاصر**، ص ٣١٣.

٣ – أأدونيس، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص ٣٠٨.

٤ – **المصدر نفسه**، ص ٣٠٩.

٥ – **المصدر نفسه**، ص ٣١٠.

٦ – **المصدر نفسه**، ص ٣١٢.

«عاد شدادٌ عاد/ فارفعوا رأية الحنين/ واتركوا رفضكم الإشارة/ في طريق السنين/ فوق هذه الحجارة/ باسم ذات العماد/ إنها وطن الرافضين/ الذين يسوقون أعمارهم يائسين/ كسرو خاتم القماقم/ واستهزؤوا بالوعيد/ بجسور السلامة/ إنها أرضنا وميراثنا الوحيد/ نحن أبناءنا المنظرين ليوم القيامة»[١].

نرى أن الشاعر حكى قصة «إرم ذات العماد» وأضفى عليها نفخة عصرية وصوّرها بملكها شدّاد وأبناء وطنه الرافضين. توظيف هذه الأسطورة أعطى الديوان ميزة العالمية إذ نجد كثيرا من الأدباء العالميين الشهريين كأمثال جيمس روليتر، فرانك هربرت، شون مكمولين اقتبسوا من هذه القصة الأسطورية في رواياتهم وأعمالهم. لكن الملفت هو توظيف هذه الخصائص المحلية التي ترتبط بالوطن الذي نظم فيها الديوان لأن هذه الأسطورة لدى الشاعر السوري المسلم ذات بعدين: البعد الأول هو استخدام اسطورة تعد عالمية لأن بعض الأساطير والميثولوجيا اجتاحت الحدود وخرجت من دائرة وطنها الضيقة ودخلت في الأساطير العالمية. والبعد الثاني استخدام الأسطورة المحلية الشرقية من قبل الشاعر الشرقي إذ إنه لم يستخدم الأساطير الإغريقية التي لا تمت بوطنها الأم بصلة.

لا تكون النكهات المحلية حكرا على ما أشرنا اليه فإنما انتشرت الألوان المحلية في تضاعيف ديوانه كما نجد الشاعر يبدأ عدة أشعاره بفصل خاص مسمى بـــ «مزمور» مقتبسا إياه من «مزامير داود». وهو يجعل عدة المزامير في ديوانه ويعنونها بالأغاني لينطبع ديوانه بطابع الأناشيد الدينية أو الميثولوجيا الشرقية. فمن ثم يجعل شاعرنا صلة بين ديوانه ومزامير داود ويضفي عليه طابع القدسية والإجلال. «والواقع أن كثيرا من الأدباء يقومون بالوظيفة التوثيقية والإستشهادية في كتاباتهم، تتجلى هذه الوظيفة حينما يجد المؤلف المصدر الذي استقى منه معلوماته أو المشاعر التي توقظها حادثة ما من وطنه»[٢].

نستطيع أن نصنف النكهة المحلية في ديوان أدونيس في ثلاثة محاور: أ: اختيار رموز وأساطير عربية مثل حلاج و أبي نواس. ب. توظيف رموز وأساطير غير عربية يطبعها الشاعر بالطابع العربي والمحلي كأنها أساطير منبثقة من البيئة العربية، كمزاميز داود وأسطورة إرم ذات العماد. ج. لمحات إلى وضع الشعب السوري المأساوي الذي انحدر في التدهور والفشل بعد سقوط الحضارة الفينيقة.

١- **المصدر نفسه**، ص ٢٦٥.

٢- نجاة وسواس، **السارد في السرديات الحديثة**، ص ١٠٧.

ج. عملية التوازن بين العامة والخاصة

حسب آراء حسام الخطيب، الأثر الأدبي العالمي هو ما يتمتع به جميع القراء، المتخصصون منهم وغير المتخصصين[1].

هناك بعض المعاني التي تحبذها الشرائح المختلفة من الناس وذلك كالحب الذي له دلالات كثيرة يتمتع به القارئ من كل طبقة، فالعامي يدرك الحب حسب إدراكه والعارف يدركه من منظور آخر. إن شاعرنا قد يغوص في الرمزية والمعاني الصوفية التي يستغلق فهمها على القارئ العادي ولا يكتنهها إلا حسب ظاهر ألفاظها فيرجع منها خالي الوفاض. هذا القسم من أشعاره يستمتع منه المتخصصون وتكون متعة العامة منه أقل بالنسبة إلى الخاصة كما نرى في النموذج التالي:

«خرساء أو مخنوقة الحروف/ أو لا صوت أو لغة تحت أنين الأرض/ أغنيتي للموت/ للفرح المريض في الأشياء للأشياء/ أغنيتي للرفض/ يا كلمات الرعب والدواء يا كلمات الداء»[2].

يصف الشاعر هنا أغنيته التي تكون أغنية خرساء، لاصوت لها، كأنها أنين خفي في عمق الأرض، وإن أغنيته للموت والعدم، أو للفرح المريض أي الغم والحزن، والحزن الذي توارى في بطن الأشياء لايراه أحد، وإنه رفع أغنيته للرفض واستوحى كلمات شعره من الرعب والداء.

إن الشاعر في هذا المقطع حاول إرضاء مختلف طبقات الناس فمن حيث اللفظ اختار ألفاظا سهلة رشيقة يسهل فهمها على عامة الناس وابتعد عن الألفاظ العويصة والمصطلحات الحوشية والتراكيب الغامضة كما ابتعد عن الألفاظ السوقية العامية التي تنفر منها طبقة العلماء والمثقفون ولايسف إسفافا يحط من مكانته الأدبية. أما من حيث المعنى فقد جعل أغنيته مخنوقة خرساء تغني للموت والعدم والرفض والحزن. فهل يمكننا الآن أن نقول إن هذا الشعر يختص بالمثقفين والعلماء فقط؟ أو بعامة الناس؟ ألا ينشغل الإنسان المعاصر من كل طبقة بقضية الموت والرفض؟ فأدونيس في هذا المقطع وسائر مقاطعه الشعرية يعالج خوالج الإنسان المعاصر ونوازعه من كل طبقة وشريحة.

مع هذه السذاجة اللغوية التي نراها في شعره، قد نراه يوظف الرموز والأساطير ويغوص فيهما ويمزج بين الواقعية والسريالية التي يستغلق فهمهما على القارئ العادي ويرفضهما حين يصعب عليه فهمهما ولا يفهم مرمى الشاعر من توظيفهما فهنا يبقى فهم شعره حكرا على الخاصة كما نجد في وصف أغنيته بخرساء أو مخنوقة الحروف وجعلها للفرح المريض في الأشياء للأشياء. إذاً لا ندعي بأن

١- حسام الخطيب، **الأدب المقارن من العالمية إلى العولمة**، ص ٢٣٥.

٢- أأدونيس، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص ٢١٩.

الشاعر لا يميل إلى الغموض ويبتعد عنه تماما. ولكن هناك سؤال يتبادر إلى الأذهان: إن كان شعر أدونيس غارقا في الغموض فما هو سبب عكوف هذا العدد الغفير على قراءة أشعاره من مختلف الشرائح والطبقات؟ وهذا خير دليل على أن ظاهرة الغموض في شعره لا تحول دون المتلقين لشعره ومرده إلى أسلوبه الشيق وألفاظه الرشيقة ومعانيه الرفيعة التي تروق عامة الناس.

د. الإتقان

القصيدة عند أدونيس شكل متكامل من الأساليب والأفكار المختلفة وتحظى بشروط إتقان العمل الفني؛ وأهم هذه الشروط هي:

أولاً. الكشف

مقولة الكشف والإيحاءات المختلفة حيث تكون قصيدته مفتوحة أمام العديد من التساؤلات والتأويلات وأدونيس يكون في عداد الذين تجاوزوا مفهوم الشعر باعتباره تعبيراً عن موقف، إلى مستوى جديد يجعله كشفا جديدا. فالحداثة لديه هي الكشف وليس التصوير والتعبير التقليدي ومن ثم لامندوحة عن تجاوز القديم للتوصل إلى هذا الكشف ولعل انتاج أدونيس الشعري طوال مسيرته يؤكد ذلك كما يبرز ذاك في «أغاني مهيار الدمشقي» و«المسرح والمرايا» و«كتاب التحولات». «فالإبداع ليس صدى لما هو قائم، بل هو محاولة للتجوز من أجل الوصول إلي شيء جديد باستخدام لغة تتناسب مع هذا الهدف وهو ما يمكن أن نطلق عليها لغة الكشف»[1].

انبثقت من أشعار هذا الديوان مقولة الكشف بأبعادها وتجلياتها المختلفة فالكتابة الإبداعية لايسهل التوصل إلى معانيها وكنه درجاتها على القارئ آنا، فإنما المهم أن يسعى القارئ لرصد الزوايا الغامضة والخفية في النص بالتعمق والتدرب والممارسة بعد التربص والانتظار. فالنص الأدونيسي عامة يحتوي على هذه الميزة ويبتعد كثيرا عن المعاني السهلة التي لا تقتضي فاعلية الكشف. فهذا المفهوم لا يناقض مفهوم التوازن لأن القارئ العادي بعد محاولة للكشف عن المعاني الغامضة للنص يتفهم ويتلذذ من معناه. على سبيل المثال في المقطع التالي من الديوان نلحظ ميزة الكشف والتزايد:

---

١ – شمس الدين موسى، **أدونيس بين مهيار الدمشقي وقصائده الخمس**، ص ١٥٠.

«يضربنا مهيار/ يحرق فينا قشرة الحياة/ والصبر والملامح الوديعة/ فأستسلمي للرعب والفجيعة/ يا أرضنا/ يا زوجة الإله والطغاة/ واستسلمي للنار»[١]

من المحقق أن القارئ لهذا المقطع من ديوان أغاني يجد قيامه على الدعوة إلى الموت على يد مهيار الذي يحرق قشرة حياة الشاعر ويمزقنا، وكأن مهيار هو الذي ينقل الشاعر من الحالة الإيجابية إلى الحالة السلبية ومن الحياة إلى الموت ومن الماء إلى النار ومن المخاض إلى الركود. لكن القارئ المتأمل في محاولته الاكتشافية عن المقطع يربط الشعر بالتصوف ويرى أن الشاعر يسعى أن يخلق فضاء أو عالماً جديداً. وفيزياء الأشياء عند الشاعر تتسلخ من جلدها الكوني فهي الحياة نفسها لانقيضها فهو يحاول أن يخرج من العا لم الأرضي نحو المعرفة والانطلاق. والمقطع كسائر المقاطع في الديوان يحتوي على طاقة كشفية لايمكن حصولها إلا بالدرس والتحليل. «وإذاً فكرة البحث عن المجهول أو اللامرئي هي إحدى وظائف الشعر الكشفي الميتافيزيقي أو إحدى تطلعاته فإن هذه الوظيفة تواجهنا في الصوفية بوصفها خاصية من خصائصها لأن البحث عن ماوراء المحسوس هو من أهم خصائص التصوف»[٢]. وأدونيس من هولاء الشعراء الذين يعتقدون بمقولة الكشف ووظيفتها الإبداعية لأنه يريد أن يتفاعل مع القارئ نحو اتجاه مجهول و يرسم مصيرا معلوما بعد محاولة جدية.

ثانياً. الإنزياح

انبثقت من الكتابة الإبداعية الأدونيسية أيضاً مقولة الانزياح بشكل واسع. «ظاهرة الإنزياح في شعر أدونيس قد أدت إلى تقوية لغته الشعرية وابتعادها عن الكلام العادي والمألوف كما أدت إلى لفت انتباه المتلقي وإثارة ذهنه وإيصاله إلى اللذة»[٣]. «أدونيس أحد الشعراء المعاصرين الذين فهموا الحداثة من حيث أنها إبداع ورغبوا في انتهاك قواعد اللغة العادية وثاروا على قيودها وأرادوا أن يخرجوا من أطرها، وهو يعتقد أن اللغة الشعرية بحاجة إلى الخروج عن الكلام العادي والمألوف»[٤]. هذه المقولة تضاعف الميزة الإبداعية في الديوان فنجد الشاعر يخرج من اللغة المعيار ويسوق قصيدته نحو الإبداع

٢- أأدونيس، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص ١٥٠.

٢- بشير تاويت، **ملامح وأصول مقولة الكشف**، ص ١٣٣.

٣- علي نظري ويونس وليئي، **ظاهرة الإنزياح في شعر أدونيس**، ص ١٠٥.

٤- عباس عرب، **أدونيس در عرصه شعر و نقد**، ص ٩٧.

والإتقان كما رأينا في حديثه عن مهيار: «يستعير حذاء الليل»[١]. و في موضع آخر يقول: «خرساء أو مخنوقة الحروف، أو لا صوت أو لغة تحت أنين الأرض»[٢]. وكثيرا ما نجد المعاني انزاحت عند الشاعر في هذا الديوان وتجاوزت من الدلالات المعجمية إلى الإبداعية كالنموذج التالي:

«تحرق أرض النجوم الأليفة/ هو ذا يتخطى تخوم الخليفة/ رافعا بيرق الأفول»[٣]

إن الشاعر في قوله "رافعا بيرق الأفول" يفاجئ القارئ بخروجه على الكلام العادي وذلك لأن البيرق لا يرفع إلا عند الانتصار والغلبة فمن المتوقع أن يأتي الشاعر بعده بكلمة الانتصار والظفر فهذه المفارقة أضفت على شعره الطراوة والروعة وزادت من جماله. ونجد نموذجا آخر من الانزياح في قوله:

«صوت بلا وعد ولا تعلّة/ يصرخ والشمس له مظلّة/ متى، متى تضربُ ياجبلة/ وياصديق اليأس والرجاء»[٤].

نعرف أن المظلة آلة يستظل بها الإنسان ولا يمكن أن تضلل الشمس الإنسان ففي إسناد المظلة إلى الشمس نوع من الانزياح والخروج على قواعد اللغة الذي يخرق العادة ويخلق التروّي والمتعة لدى المتلقي.

البحث عن الإبداعية لدى أدونيس ليس بحثا جديدا لم يسبقه أحد وهناك عدد غير قليل من النقاد والباحثين الذين اندهشوا أمام كتابة الشاعر الإبداعية وقاموا بدراستها. على سبيل المثال تناولت الناقدة الراوية يحياوي المنتج الشعري الأدونيسي، وذلك من خلال دراسة بنية لغته الشعرية عبر مستويات ثلاثة تتأطر في «لغة الغياب، والثنائيات الضدية، والمعجم الشعري» وكذلك من خلال دراسة بنية صوره الشعرية عبر مستويات ثلاثة أخرى هي «التكثيف، والتفاعل النصي، والرمز والأسطورة» وفي الفصل الثالث درست الناقدة بنية الإيقاع الشعري للشاعر «الوزن والقافية، التكرار والتدوير وهندسة القصيدة»[٥]. ونحن لانبتغي هنا أن نفصل القول عن الإبداع أكثر. والمهم عندنا إبداعية الشاعر مضمونا وشكلا لأنها تعد شرطا لازبا لعدّ الأثر عالميا صالحا للترشيح لنيل جائزة نوبل للآداب.

١- أدونيس، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص ١٤٣.

٢- **المصدر نفسه**، ص ٢١٩.

٣- **المصدر نفسه**، ص ١٥٨.

٤- **المصدر نفسه**، ص ٢٣٨.

٥- راوية يحياوي، **شعر أدونيس، البنية والدلالة**، ص ١.

٥. التفرد والابتكار

سبق أن قلنا إن التفرد والابتكار يعدان أحد الشروط للارتقاء بالجنس الأدبي إلى مستوى العالمية. وهنا لا يجوز لنا أن نقول إننا نواجه شاعراً فذا أو شعراً ذا مضمون أو أسلوب فريد بكر تماما وذلك لأنه يقتضي أن ندرس أشعار جل الشعراء وهذا ليس في وسعنا. فكيف يتسنى لنا أن نبحث عن ميزة الابتكار والتفرد في ديوان أدونيس لنصفه ديواناً عالمياً؟

التفرد في المضمون قليل جداً ويكثر في الصياغة والأسلوب وكيفية دخول الشاعر في الموضوع وطريقة بيان المضمون، وفي هذا السياق يقول الخير «إن أدونيس ظاهرة متميزة في الشعر العربي بل أحد مهندسي القصيدة الحديثة والذي صنع منها معجزة خارقة وأعجوبة من العجائب التي لم يسبقها أحد. ولانبالغ إذا قلنا إنه الرائد الأول الذي طوّر الشعر العربي المعاصر من حيث الشكل والمضمون واللغة»[١]. وذلك يعني أنه فاق سائر الشعراء في صياغة شعره وبناء قصائده ويعود ذلك على التفرد والإبتكار في ديوان "أغاني" وعلى لغته الشعرية الساحرة والأنيقة وأسلوبه الشيق والمتوغل في الرمز والأسطورة وأحياناً إلى أفكاره العميقة والفلسفية الممتزجة بومضات صوفية.

لننظر إلى المقطع التالي من الديوان حتى نجد الفكرة العظيمة التي عرضها الشاعر:

«ما همّتي الممكن أفرح أو ألم/ ففي تراتيلي، أبدأ إنجيلي/ أبحث عن مخبأ، عن عالم يبدأ/ في طرف العالم»[٢].

قد سئم الشاعر من هذا العالم المشغوف بالدنايا والمكتنف بالآلام والمشاكل ويريد أن يبدأ إنجيله من جديد ليبني عالما جديدا فأصبح مخبولاً يفتش عن مخبأ جديد. إنه قد خلع على هذا المعنى المطروق والمعهود لدى الشعراء مفهوماً جديداً وتحدث عن «العالم الجديد» الذي يحتل حيزا واسعا في شعر الشاعر ولاسيما في ديوانه هذا. وسآمة الشاعر من الدهر لم تحمله على التضجر والكآبة ليشتم الدهر ويمزق وجهه بأظفاره فإنما ينهض ويفتش عن طريق آخر ليواصل حياته في عالمه الجديد ويبحث عن مخبأ في طرف العالم.

ومثل هذه المعاني عند أدونيس دعا بعض النقاد أن يصفه بـــ«الخطاب السحراني، خلاب العقول»[٣].وهذا الأسلوب يحملنا أن نعتبره زعيم الحداثة في العصر الحديث، وذلك لأنه أول من طوّر

١– هاني الخيّر، **أدونيس، شاعر الدهشة وكثافة الكلمة**، ص ١.

٢– أأدونبس، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص ٣٩٦.

٣– عبدالواحد مرزاق، **مشروع أدونيس الفكري والإبداعي**، ص ١١٥.

الشعر الحديث وجسد خصائص الحداثة الشعرية في آثاره و«من غير استفاف أن نقول، بأن أدونيس هو الشاعر العربي الحديث الذي رافق، بضوء المعرفة والحساسية، اتجاهات مساءلة الحداثة الشعرية عبر استقصاء نادر، في كل من الثقافتين، العربية والغربية، وهو يعيد قراءة الشعر العربي، مبدلاً قراءات مسافات الإبداع الشعري، كاشفاً عن أسرار الإبداع الشعري في ما غير شعري، وعن التدمير في الإنحطاط، وعن الخطابة في الثورية، وفي الوقت نفسه هو يخترق الشعر الغربي، واصلاً بين غرب يبحث عن شرقه، وغرب يهدم عن غربه، مفيداً من ثقافته الموسوعية، ورؤيته الكونية، يقوده لهب الحرية و تأسيسة الإبداع»[١]

ننظر هنا إلى المقطع التالي لنجد هذه الطريقة الجديدة في بيان المضمون:

«لمرّة واحدة، لمرّةٍ أخيرة، أحلم أن أسقط في المكان، أعيش في جزيرة الألوان، أعيش كالإنسان، أصالح الآلهة العمياء والآلهة البصيرة، لمرّة أخيرة»[٢].

في هذه القطعة الشعرية يرى الشاعر أن هناك مرة واحدة وهي نفسه تكون مرة آخرة. في هذه المرّة يريد الشاعر أن يدخل في مكان ما أو جزيرة الألوان ليعيش فيها، لأن العيش في ذلك المكان هو عيشة إنسانية يستطيع أن يتعامل مع الآلهة العمياء والبصيرة.

إذن هذه الميزة الأسلوبية والحداثية في الصياغة والمضمون هي التي تمخضت عن ارتقاء شاعرنا إلى مستوى التفرد في أسلوبه الجديد الذي يكون «بمنأى عن الأسلوب العربي السائد وقواعده العلمية، وإن شعره قد أثبت أنه يغاير قواعد البيان العربي التي يقاس الأسلوب على ضوئها، فضلاً عن أن أسلوبه التعبيري مختلف لا يعطي المدلول العربي الفصيح، وأن أسلوبه تفكيكي يقرؤه الإنسان فلا يجد فيه ظواهر»[٣].

و. المقوّم اللغوي

تحتل اللغة العربية المركز الرابع عالميا من حيث عدد المتكلمين بها كلغة أم، بينما تعتبر ثاني أكثر لغة انتشارا في العالم، من حيث عدد الدول التي تتحدث بها[٤]. وهي لغة مرنة حية ومن أغنى اللغات من

١- محمد بنيس، **حداثة السؤال**، ص ١١٣.

٢- أدونيس، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص ٢٢٠.

٣- وائل غالي، **الشعر والفكر؛ الأدونيس نموذجاً**، ص ١١٥.

٤- (قنطرة، ar.qantara.de).

حيث المفردات والتراكيب ومتمرنة للتعبير عن الشؤون النفسية والاجتماعية. ومن الطبيعي أن يساعد هذا الأمر على عالمية ديوان «أغاني» وسائر الدواوين والروايات التي تكتب بهذه اللغة. وكتابة الرواية «الشحّاذ» لنجيب محفوظ الفائزة بجائزة نوبل للآداب سنة ١٩٨٨م، قد ساعد على شهرة هذه اللغة العالمية.

في البحث عن المقوّم اللغوي في ديوان «أغاني مهيار الدمشقي» يجب أن نقول إن أول ما يستوقف القارئ عند قراءته لشعر أدونيس وبخاصة هذا الديوان، هو لغتها الفخمة والجزلة التي تحتوي طاقات إيحائية كثيرة، وهي لغة فصيحة بعيدة عن العامية قادرة على تصوير أحاسيس وأفكار الشاعر. وأدونيس نفسه يقول عن لغة التعبير في شعره: «إن للكلمة عادة، معنى مباشراً ، ولكنها في الشعر تتجاوزه إلى معنى أوسع وأعمق. لا بد للكلمة في الشعر من أن تعلو على ذاتها، وأن تزخر بأكثر مما تعد به، وأن تشير إلى أكثر مما تقول. فليست الكلمة في الشعر تقديماً دقيقاً أو عرضاً محكماً لفكرة أو موضوع ما، ولكنها رحم لخصب جديد. ثم إن اللغة ليست كياناً مطلقاً، بل عليها أن تخضع لحقيقة الإنسان التي يجهد للتعبير عنها تعبيراً كلياً. فهي إذاً ليست جاهزة بحد ذاتها بل تشرق وتنير. علينا في الشعر أن نخرج الكلمات من ليلها العتيق؛ أن نضيئها؛ فنغير علائقها ونعلو بأبعادها»[1]

تبدو ميزات شعرية التعبير عند أدونيس في كلامه السابق فاللغة عنده تحظى بدلالات مختلفة وطاقات إيحائية كبيرة بناها الشاعر على الكشف والغموض. «أدونيس يبني تنظيراته الشعرية على حداثة اللغة الشعرية التي ترى أن الشعر ليس تعبيرا وإنما تأسيس. واللغة عنده لا تنسخ الواقع ولا تصنف بلاغياً، إنها خالقة لممارسات نصية متنوعة، وهي لغة ابتعدت عن وعي الأشياء، ووعت الحضور الإنساني وتجربته الإنسانية، فمن ثم استعار في أدواته الشعرية أدوات اللغة الصوفية، لأنها تحوي أبعادا شمولية».[2] فقد تجاوزت اللغة الأدونيسية من التعبير إلى الخلق. ولهذا يركز أدونيس تنظيراته في حداثة اللغة الشعرية على تفجيرها الذي يتجاوز مفهوم الانزياح، ويوضح في «زمن الشعر» مفهومه لهذه الثورة اللغوية بقوله: «إن هذه الثورة تكمن في تهديم وظيفة اللغة القديمة، أي إفراغها من القصد العام الموروث، هكذا تصبح الكلمة فعلاً لا ماضي لها، تصبح كتلة تشع بعلاقات غير مألوفة»[3]. ومن

١- أدونيس، **زمن الشعر**، ص ١٥٧.

٢- وائل غالي، **الشعر والفكر؛ الأدونيس نموذجاً**، ص ٧.

٣- أدونيس، **زمن الشعر**، ص ١٢٦.

اللافت أن اللغة الإبداعية التي تحدثنا عنها تسببت في امتلاك الديوان لغة خصبة قادرة على بيان مفاهيم الشاعر.

وحري بنا هنا أن نقول إن للترجمة دورا رياديا في عالمية الأدب و«لا يمكن أن يلج عمل أدبي في دائرة العالمية ما لم يترجم إلى اللغات الأجنبية، وإلى الأنكليزية والفرنسية على وجه الخصوص. إن الترجمة هي أكبر وأهم مؤشر لعالمية العمل الأدبي، فالترجمة الأدبية إلى اللغات الأجنبية عموماً وإلى لغة أجنبية عالمية بشكل خاص تضمن للعمل الأدبي أكبر قدر ممكن من الإنتشار والتلقي العالميين وتمكنه بالتالي من ولوج دائرة العالمية»[1].

ديوان "أغاني مهيار الدمشقي" حُظي بأهمية بالغة وشهرة طائرة لما نقل إلى اللغة الإنجليزية والسويدية والألمانية والفرنسية وإلخ. وبخاصة إلى اللغتين الإنجليزية والفرنسية. ومن المعلوم أن الآثار الأدبية لم تعثر على جائزة نوبل للآداب إلا بعد ترجمتها إلى اللغات الأجنبية وبخاصة اللغة الإنجليزية الدولية كما هو الحال في رواية «الشحاذ» التي ترشحت لنيل جائزة نوبل للآداب بعد ترجمتها إلى الإنجليزية. فديوان أغاني يمتلك هذا المقوّم اللغوي فمن ثم كان ترشيحه أمرا مقبولا.

ز. المقوّم الإطاري

نعني من المقوم الإطاري عوامل خارجية تمهد طريق الأثر للوصول إلى العالمية. لم يمتلك ديوان «أغاني مهيار الدمشقي» هذا المقوّم حتي يرتقي إلى مستوى العالمية بسرعة وهذا الضعف لا يرجع إلى الشاعر فحسب. قد ولد شاعرنا في سوريا لا في نيويورك أو لندن أو باريس ليستقي من الإسهامات الحضارية والإتصالية لتلك المدن المتقدمة.

المقوم الإطاري اليوم يتوقف على العامل السياسي والحضاري. هناك دواوين و روايات عربية كثيرة تمتلك المقومات الذاتية واللغوية، لكن التخلف البين للدول العربية على الأصعدة السياسية والاقتصادية والثقافية والتقنية وعدم امتلاكها وسائل الإعلام القوية وقنوات الاتصال المتطورة يحول دون بلوغها مرتبة العالمية بسرعة[2].

١- عبده عبود، **الأدب المقارن، مشكلات و آفاق**، ص ١٠٥.

٢- هادي نظري منظم وشهرام دلشاد، **مقوّمات العالمية في رواية رامة والتنين**، ص ٣٥.

النتيجة

أهم النتايج التي توصلت إليها هذه الدراسة هي:

١. إنّ ديوان أدونيس يمتاز بعدة مقومات للعالمية، كما أنّ الحقول المعرفية المختلفة التي تغذى بها أدونيس صنعت منه متفكراً عالمياً على الصعيدين الوطني والعالمي. وهذه الحقول الفكرية جعلت ديوانه "أغاني مهيار الدمشقي" يتسم بمنحى إنساني وعالمي حيث نجد صلة وثيقة بين الشاعر وقضية الإنسان، وأغانيه أناشيد تنبض بالحيوية والذات الإنسانية المتفردة.

٢. اللون الوطني والنكهة المحلية والدلالات والإشارات التي تربطهما بمنبتهما الأصلي لها حضور خفيف في ديوان أغاني مهيار الدمشقي ونلمسها فيه بسبب ومضات من التاريخ والأسطورة العربية والتصوف الشرقي.

٣. يمكننا أن نعتبر الديوان عالمياً حسب آراء حسام الخطيب، وذلك من ناحية تحقيق التوازن المنشود عند العامة والخاصة، ولكن مع شيء من التسامح والتحفظ وذلك لأن شعره لم يجمع حديث العامة والخاصة ولغتهما جمعاً مقبولاً ومتوازناً، وقد يعود السبب لأسلوب الشاعر المتوغل في الرمز والأسطورة والسريالية والمعاني الفلسفية والصوفية ما جعل الديوان يخاطب طبقة المثقفين ويترك عامة الناس.

٤. طوّر أدونيس في ديوانه الشعر الحداثي بأسلوبه الفذ ونشر أثرا إبداعياً يُعد من أفضل دواوين الشعر العربي الحديث وأكثرها انتشاراً، حيث وظّف التقنيات الإبداعية الحديثة بالإضافة إلى لغته الأنيقة الساحرة وأسلوبه الشيق فتفرد فيه من حيث إبداعية النص الشعري.

٥. أما من حيث التفرد والابتكار فقد بلغ الديوان مرتبة العالمية و لم يكن اجترارا لما قاله الأقدمون أو المعاصرون فتفرد شكلا ومضمونا. وإن كانت موضوعاته كالتصوف والأسطورة والمدينة الفاضلة مطروقة من قبل الآخرين فإنه تناولها بلغة جديدة وفكرة فريدة وأضفى عليها ثوبا قشيبا.

٦. أما من جهة المقوّم اللغوي فيمكن أن نعتبر الديوان ناجحاً بسبب لغته الرشيقة وكتابته باللغة العربية كأبرز اللغات العالمية والأدبية وترجمته إلى عدة لغات حية.

٧. المقوّم الإطاري يعني العوامل السياسية والاقتصادية والاتصالية التي تساهم في عالمية الأدب ومع أن هذا الديوان لم يحرم من الترجمة، هذه القناة الإتصالية المهمة، لكنّه لم يحظ بوسائل الإعلام القوية وقنوات الاتصال المتطورة وربما حال هذا الأمر دون بلوغه مرتبة العالمية.

❖ قائمة المصادر والمراجع

أ. الكتب:

١- أدونيس، علي أحمد سعيد إسبر، **الأعمال الشعرية؛ أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى**، (د.ط)، دمشق: دار المدى للثقافة والنشر، ١٩٩٦م.

٢- ---------------، **زمن الشعر**. الطبعة الأولى، بيروت: دار الساقي للطباعة والنشر، ٢٠٠٥م.

٣- الأعشي الأكبر، ميمون بن قيس، **ديوان**، شرحه محمد محمد حسين، (د.ط)، الجماميز: مكتبة الآداب، ١٣٥٠هـ ق.

٤- بنيس، محمد، **حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر و الثقافة**، (د.ط)، بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٨٨م.

٥- حلاوي، يوسف، **الأسطورة في الشعر العربي المعاصر**، (د.ط)، لبنان: دار الآداب، ١٩٩٤م.

٦- الخطيب، حسام، **الأدب المقارن من العالمية إلى العولمة**، الطبعة الأولى، الدوحة: المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، ٢٠٠١م.

٧- الخيّر، هاني، **أدونيس شاعر الدهشة وكثافة الكلمة**، (د.ط)، دمشق: دار رسلان ٢٠٠٦م.

٨- سبهري، سهراب، **هشت كتاب**، (د.ط)، تهران: گفتمان انديشه معاصر ١٣٨٩هـ ش/ ٢٠١٠م.

٩- شرع، علي، **بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس**، (د.ط)، دمشق: إتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٧م.

١٠- عبود، عبده، **الأدب المقارن، مشكلات وآفاق**، (د.ط)، دمشق: إتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩م.

١١- عرب، عباس، **أدونيس در عرصه شعر و نقد معاصر عرب**، (د.ط)، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسي، ١٣٨٣هـ ش/ ٢٠٠٥م.

١٢- غالي، وائل، **الشعر والفكر أدونيس نموذجاً، تجربة رموز وإشارات وقطيعة وحدس**، (د.ط)، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٤م.

١٣- مرزاق، عبدالواحد محمد، **مشروع أدونيس الفكري والإبداعي؛ رؤية معرفية**، (د.ط)، فرجينيا: المعهد العالمي للفكر العربي، ٢٠٠٨م.

١٤- المعري، أبوالعلاء، **ديوان لزوم ما لا يلزم**، شرح كمال اليازجي، (د.ط)، بيروت: دار الجيل، ٢٠٠١م.

١٥- موسى، شمس الدين، **أدونيس بين مهيار الدمشقي وقصائده الخمس**، (د.ط)، ١٩٨١م.

١٦- يحياوي، راوية، **شعر أدونيس؛ البنية والدلالة**، (د.ط)، دمشق: إتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٨م.

ب. الدوريات:

١- تاوريت، بشير، **ملامح وأصول مقولة الكشف عند أدونيس**، مجلة المعرفة، السنة ٤٤. العدد ٥٠٩. ٢٠٠٦م، ص ١٠٦- ١١٨,

٢- نظري، علي وولیئي، یونس، **ظاهرة الإنزياح في شعر أدونيس**، دراسات الأدب المعاصر، السنة الخامسة. العدد السابع عشر، ١٣٩٢هـ ش/ ٢٠١٤م، ص ٨٥- ١٠٦,

٣- نظري منظم، هادي وشهرام دلشاد، (١٣٩٢). **مقوّمات العالمية في رواية رامة والتنين لإدوار الخراط**، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، عدد ٣٤، ١٣٩٢هـ ش/ ٢٠١٤م، ص ١٩-٣٨,

٤- وسواس، نجاة (٢٠١٢)، **السارد في السرديات الحديثة**، مجلة مخبر، أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري. الجزائر: جامعة محمد خضر، ٢٠١٢م، ص ٩٧- ١١٥,

٥- يوسف داود، أحمد، **التطور الشعري عند أدونيس**، مجلة المعرفة، أيار، العدد ٢٠٧، ١٩٧٩م، ص ٨٢-١١٥.

ت. المواقع الإلكترونيّة:

١- الخليفة، حسين، **الشاعر أبو فراس الحمداني ومفهوم الانتظار**، شبكة الإمام الرضا (ع)، www.imamreza.net/arb/imamreza (١٠/١٢/ ١٣٩٤ هـ.ش /٢٩/٠٢/٢٠١٦ م).

٢- موقع قنطرة للحوار مع العالم الإنساني، ar.qantara.de/content (١٢/١٢/١٣٩٤ هـ.ش /٠٢/٠٣/٢٠١٦م).

مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، نصف سنويّة محكّمة،
العدد الثاني والعشرون، خريف وشتاء ١٣٩٤هـ.ش/٢٠١٦م
صص ١٣٧- ١٦٤

دراسة أشكال توظيف أسطورة بروميثيوس في الشِّعر العربيّ المعاصر

الدكتور علي نجفي إيوكي* والدكتور سيّد رضا ميرأحمدي** وبهاره صمدي***

الملخص

الحقّ أنّ الأسطورة تلعب دوراً بناءاً في الشِّعر العربي المعاصر، حيث أكثر الشُّعراء من توظيف مختلف الأساطير لإثراء نصوصهم الشعرية بها ودمج الذاتي بالموضوعي وإبعاد القصيدة عن غنائيتها وإكسابها عمقاً وفتحها على دلالات ثريّة. وأسطورة «بروميثيوس» الإغريقية -بما تحمل من دلالات مختلفة وشحنات تعبيرية واسعة- قد لفتت أنظار الشعراء العرب المعاصرين على نطاق واسع؛ فأكثروا من استدعائها وتوظيفها لتخصيب قصائدهم، وألقوا الضّوء على جوانب مختلفة من الأسطورة للتعبير عمّا يختلج في حنايا صدورهم وما يعانون من الواقع المعيش. وعلى ضوء أهمّية المسألة يقوم هذا البحث بمنهجه الوصفي-التحليلي بدراسة أشكال توظيف هذه الأسطورة وكيفية توظيفها في شعر خمسة من الشعراء العرب وهم أبوالقاسم الشابي وعبدالوهاب البياتي وبدرشاكر السيّاب وبلند الحيدري وجبرا إبراهيم جبرا؛ نظراً إلى كثافة حضور أسطورة بروميثيوس ورمزيّة توظيفه في شعر هؤلاء، مركّزاً على النقد والتحليل لنصوصهم الشعريّة الأسطوريّة. وأخيراً تقدّم نتائج البحث بشكل مقارن؛ لأنّ هؤلاء من أهمّ الشعراء الذين استلهموا هذه الشخصيّة الأسطوريّةفي بنيّة قصائدهم وحاولوا بها الرّبط بين الماضي والحاضر والتوحيد بين التجربة الذاتيّة والتجربة الجماعيّة؛ فأثري عملهم الفنّي، ولكنّه بالأشكال المتعدّدة الجديرة بالدّراسة والتّحقيق.

ومن أهم ما وصل إليها البحث الحالي من النتائج هو أنّ هؤلاء على اختلاف اتجاهاتهم الشعريّة مالوا إلى تكيّف أسطورة بروميثيوس أمام الواقع السياسي والاجتماعي المؤسف في الوطن العربي ليؤكّدوا من خلالها على الاضمحلال الحضاري الّذي أصاب الوطن العربي. ثمّ أنّ موقفهم تجاه هذه الأسطورة يتأرجح بين اليأس والأمل، وبين التوافق والتخالف في آنٍ.

الكلمات المفتاحية: الأسطورة، بروميثيوس، النار، المعاناة، التمرّد، المقاومة.

---

* أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة كاشان. (الكاتب المسؤول).najafi.ivaki@yahoo.com

** أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة سمنان.rmirahmadi@semnan.ac.ir

*** – طالبة الدكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة كاشان.

تاريخ الوصول: ١٣٩٤/٠٨/٢٤هـ.ش= ٢٠١٥/١١/١٥م تاريخ القبول: ١٣٩٥/٠٤/٠٦هـ.ش= ٢٠١٦/٠٦/٢٦م.

المقدمة

لعلّ من الظـــواهر الفنية المميّزة للقصيدة المعاصرة هي اعتمادها علـــى استدعاء الأسطورة وتوظيفها في النّصوص، بل لقد أصبحت الأساطير تلعب دوراً بنّاءاً في النّص الشّعري المعاصر. ومن المعروف أن الأساطير تسرّبت إلى الأدب العربي المعاصر إثر احتكاك العرب بالثقافة الغربية وتعرفهم إلى الأدب الأروبي خاصةً تأثر الشعراء العرب بقصيدة «الأرض اليباب» أو «الأرض الخراب» لإليوت (١٨٨٨– ١٩٦٥)- الشاعر والناقد الإنكليزي- وترجمة جبرا إبراهيم جبرا عام ١٩٥٩ من كتاب «الغصن الذهبي» لفريزر، ثمّ ظهور كتاب شكري عياد «البطل في الأدب والأساطير»، حيث ساعد جميعهم على تطوّر استخدام المنهج الأسطورى في الشعر العربي المعاصر.هذا وإنّ ما حدث في أواسط الخمسينيّات للعالم العربي من مشاكل ومصائب دفع الشعراء العرب إلى استلهام الأسطورة؛ فعمدوا إليها ليعبّروا عن قحط الحياة العربية بعد نكبة ١٩٤٨م وعن شوقهم العميق إلى الوصول إلى كرامتهم المهدورة وإعادة مجدهم الضائع.

ولانمضي حتى نرى أكثر الشعراء من استدعاء الأساطير وإثراء قصائدهم بها؛ لتصبح الأسطورة مصدراً خصباً للشاعر العربي، يعبّر بها عما يدور في خلجات صدره وما يعانيه من الأوضاع الاجتماعية والسياسية السائدة على الوطن العربي من نير الأجانب والمستعمرين والانكسارات التي شهدتها الأمة العربية. وبما أنه لا يمكن للشاعر أن يبوح عن هذا الأفكار والأحاسيس بلغة صريحة، فيتحدث من وراء القناع واستخدام الأسطورة والرمز ويلجأ إلى«المعادل الموضوعي» من خلال استدعاء هذه الشخصيات كي يبتعد عن التعبير المباشر ويشجع أبناء الوطن على الحرية والثورة والقيام ضدّ الحكام الظالمين والأجانب ويحاول أن يربط بين الجو الأسطوري وأحداث حياته المعاصرة، متحدثاً عن نفسه وعن وطنه من خلال نموذج أسطوري.

إذاً تحولت الأسطورة في الشعر العربي الجديد من مجرد قضية «ميثولوجية» إلى أن تكون جمعاً بين طوائف من الرموز المتجاوبة، يجسم فيها الإنسان وجهة نظر شاملة في الحقيقة الواقعة. وهكذا استطاعت القصيدة العربية المعاصرة من خلال الاعتماد على منهج الأسطورة وبنائها أن تحقق وحدة بناء درامي بعد أن حقّقت تغييراً في مفهوم الصورة الشعرية وعناصرها الجمالية[١].ومن هذا المنطلق اتّجه الشاعر المعاصر إلـــى استخدام الأساطير للبوح عن قضايـــا الواقع المعيش فضلاً على أن استلهامها يثري العمل الفني، فاستمدّ من ينابيع التراث الشعبي واستخدم شخصية السندباد والعنترة وزرقاء

١- الورقي،**الأسطورة وأثرها في الشعر العربي الحديث.** الكاتب، ص ٩٥.

اليمامة وغيرها من الشخصيات التراثية العربية في نصوصه الشعرية، وأيضاً مال إلى توظيف الأساطير اليونانية في تعبيره عما يعاني منه من الوقائع العصرية أمثال أسطورة سيزيف، عوليس، اوديب، بروميثيوس وغيرها من الأساطير.

وبما أن أسطورة بروميثيوس الإغريقيّة تلعب دوراً بناءاً في تعبير الشعراء العرب المعاصرين عن الوقائع العصرية، ولها إيحاءات خاصة وشحنات تعبيرية واسعة في أشعارهم،-حيث لفتت أنظارهم إلى حدٍّ كثير، وتناولوها في بنيّة قصائدهم؛ إذ نراهم لايدّخرون جهداً إلا ويبذلونه لاستغلال هذه الشخصية الأسطورية في شعرهم للتعبير عن مواقفهم الخاصة- فدراسة هذا الموضوع ذات أهمّية خاصة ويجب على القارئ أن يتخذ هذه المسألة بعين الاعتبار، وإلا تبقى مفاهيم أشعارهم بين ملامح الإبهام وظلاله، ولعلّ مثل هذه الدراسة يساعد المتلقّي على فهم مناسب للشعر العربي المعاصر.إذاً ما أسلف ذكره يفسر ضرورة هذا البحث وأهميّته.

وعلى ضوء أهمّية المسألة تأتي هذه الدراسة بمنهجها الوصفي- التحليلي لتبيين شخصيّة أسطورة بروميثيوس وفاعليتها في أشعار أبي القاسم الشابي وعبدالوهاب البياتي وبدر شاكر السياب وبلند الحيدري وجبرا إبراهيم جبرا؛ الذين اهتموا في قصائدهم بهذه الشخصيّة لإثراء عملهم الفنّي وللتعبير عن القضايا المعاصرة رمزيّاً. ومن أهم الأسئلة التي نحاول الإجابة عليها هي:ما هو الغرض عن استدعاء هذه الأسطورة في الشعر العربي المعاصر؟ ما هي فاعلية هذه الأسطورة في شعر هؤلاء الشعراء؟ هل يميل الشاعر إلى انزياح الجو القصصيّ للأسطورة أو يستخدمها دون تغيير وتحوير؟ ما هو الفرق بين استخدام كلٍّ من هؤلاء الشعراء لأسطورة بروميثيوس؟

وفيما يتعلق بسابقة البحث يمكن القول ولو كانت الأسطورة قد حظيت بمكانة رفيعة في الأدب العربي، وكتبت دراسات عديدة في العالم العربي وفي بلدنا عن الأساطير العالمية وخاصة حول الأساطير الإغريقية وميزاتها وعلاقاتها بالحياة الاجتماعية والسياسية، أهمها «أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث» لريتا عوض(١٩٧٤م)، «الأساطير» لأحمد كمال(١٩٧٥م)، «الرمز الأسطوري في شعر بدرشاكر السياب» لعلي عبدالمعطي البطل(١٩٨٢م)، «الأسطورة في شعر السياب» لعبدالرضا علي(١٩٨٤م)، «الأسطورة في الشعر المعاصر» لأسعد رزّوق (١٩٩٠)، «الأسطورة في الشعر العربي المعاصر» ليوسف حلاوى(١٩٩٤م)، «الأسطوره في الشعر العربي الحديث» لأنس داود(د.ت)،

«أديب الاسطورة عند العرب» لفاروق خورشيد(٢٠٠٤م)، «الأسطورة في شعر أدونيس» لرجاء أبو علي(٢٠٠٩م). غير أنّ النظرة اليسيرة إلى هذه الدراسات خليقة أن تقنعنا بأنّ الّذين درسوا موضوع الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، لم يفردوا دراسة شافيّة وكافيّة لجانب أسطورة بروميثيوس وفاعليتها في الشعر، بينما هذا الموضوع على أعظم جانب من الخطورة ويلعب دوراً محوريّاً في الشعر.

هذا وإنّ المقالة الوحيدة التي كتبت عن هذه الأسطورة المعنونة بــ«بررسی تطبيقي بازآفريني اسطوره پرومته در شعر معاصر عربى و فارسى (با تاكيد بر شاعران برجسته)» المطبوعة في مجلة «كاوش‌نامه ادبيات تطبيقي» من تورج زيني‌وند، على أكبر أحمدي وآرش كرمى؛ فقد عالج الباحثون فيها توظيف هذه الأسطورة في شعر كبار الشعراء الإيرانين والعرب المعاصريين كـ «أحمد شاملو، نادر نادرپور، سياوش كسرايي، عبدالوهاب البياتي، بدرالشاكر السيّاب وأبي القاسم الشابّي»، غير أنهم نظروا إلى هذه الأسطورة نظرة عابرة دون أن يركّزوا على أشكال توظيفها والتقنيّات الأدبيّة المتوافرة في النصّ الأسطوري ودون أن يقوموا بنقد وتحليل مقارن؛ حيث لايزيد كلامهم عن ثلاثة الشعراء إلا على بعض السطور تاركين الشاعرين بلند الحيدري وجبرا ابراهيم جبرا. لذلك إنّ النظرة اليسيرة إلى جميع الدراسات الأسطوريّة خليقة بأن تقنعنا بأنّ الّذين درسوا أشكال حضور الأساطير الموظّفة في الشعر العربي المعاصر لم يفردوا دراسة شافية كافية لأسطورة بروميثيوس ونظروا إليها بشكل جزئي وعابر جنب الموضوعات الأخرى.

بروميثيوس في وجهه الأسطوري

ما تتّفق عليه كلّ التقارير الأسطوريّة هو أنّ بروميثيوس واهب الفكر العميق والحكمة، أحد الجبابرة أو التيتان[١] في الميثولوجيا الإغريقية، من مؤسسي مجمع الآلهة الجدد والعقل المدبر لهذا النظام، والثوري المدافع للإنسان إزاء خصومة الآلهة. كان اسمه يعني «بعيد النظر» و«الفكر المتقدّم»، وقد كان يملك المقدرة على التنبّؤ بالمستقبل، وإنه كان معلّم البشرية لاستعمال النار. وقصته واحدة من أهم القصص في الميثولوجيا الإغريقية، وهذه القصة ترمز لمضامين ودلالات هائلة في الفكر والتاريخ الغربي؛ تتخلص قصة بروميثيوس الخيّر في أنه هذا اختار الانحياز للجنس البشري،وأن يكون منقذه ومعلمه وحامي وجوده؛لأنه هام حبّاً للبشر.لذلك قام بفعل تمرّد على كبير الآلهة«زيوس» من أجل الإنسان، وسرق النار التي تعني «النور» و«المعرفة» و«الدفيء» وقدمها للبشر كإحدى وسائل الحضارة والتمدن الفعّالة؛ منحها للبشر من أجل رفعه من الظلمة إلى النور،ولكي يوظّف النار في خدمة مصالحه (الأكل،

١.هم أبناء غايا وأورانوس الإثنا عشر، وعرق من الآلهة الأقوياء وهم العرق السابق للآلهة الأولمبية.

الإنارة) وعلّمه كثيراً من الصناعات كالحدادة وعلّمه الفنون والحرف فنقله من البدائية ووضعه على طريق المدنيّة، وحوّل الإنسان من بهيميّته إلى آدميّته، من بدويّته الفطرية إلى خالق مجتمع.

إذاً قد خالف بذلك الإله «زيوس» الذي أراد للأرض أن تعيش في الظلام، فاختطاف بروميثيوس النارَ والإلقاء بها للأرض وتقديمها للجنس البشري جعل زيوس غاضباً عليه غضباً شديداً على ما ارتكب من خطأ في رأيه[1] وعاقبه بأشد قسوة؛ فقيّده بالسلاسل إلى صخرة كبيرة في جبال القوقاز، وسلط عليه نسراً جارحاً يتردّد عليه كل صباح وينهش كبده ويلتهمه، ثم ينمو الكبد في الليل من جديد دون أن يحظي بروميثيوس بنعمة الموت، وهكذا يعذّبه عذاباً أبديّاً إلى ما لا نهاية، حتى يقدم المخلّص هرقل (هيراكليس)[2]، ويحرّر بروميثيوس من لعنة زيوس وينقذه من ربقته. ومن قساوة زيوس وظلمه على البشر أنه خلق بندورا (حوّاء الإغريق) ذات الشرور والمفاسد وحاملة كل أسباب الضعف في الجنس البشري وزوّجها من ابيميثيوس شقيق بروميثيوس، ففتحت بندورا جرتها التي تحتوي الرذائل والأضغان القادرة على إهلاك البشر مثل الشيخوخة والكدح والمرض والخوف والرذيلة والوجد والعاطفة والحب انبثقت كلها من الجرة على شكل غيمة تغلغلت في جسد بندورا وزوجها وهاجمت أجساد البشر كلهم.

والقصة التي تدور حول بروميثيوس انتهت إلى ثلاث قراءات من جانب الذين عالجوها: الأولى أنّ بروميثيوس رمز دائم لروح التحدي والتمرد والعصيان، وهو بالتالي رمز للحياة المدنيّة التراعة نحو تطور البشر من خلال الحضارة والمعرفة. الثانيّة وهي تعود إلى «هسيود» أول الكتّاب الإغريقيين الذين نقلوا إلينا الأسطورة، حيث يرى أنّ بروميثيوس متهم بجلب الأذى والشرّ للإنسان ومسؤول عن إتعاسه، فالبشريّة ليست بحاجة إلى بروميثيوس الذي عصى أوامر الأرباب؛ لأنّه قاد البشريّة نحو الدمار والخراب. والقراءة الثالثة لإسخيلوس صاحب مسرحيّة «بروميثيوس مقيداً» حيث قدّمه بصورة الجبّار العنيد المتمرد حتى نهاية المطاف والذي لايعبأ بالعذاب والمعاناة[3].

١.حسن المسلمي، **دراسة في مسرحية بروميثيوس في الأغلال لأيسخيلوس أو مشكلة العدالة**. حوليات كلية الأداب جامعة عين الشمس، ص ٣١٣.

٢- وهو من البشر الجبارين.

٣- أنظر: كندي، **دانشنامه اساطير يونان و روم**، ١٦٠ ــ ١٦١؛ گرانت و هيزل، جان. **فرهنگ اساطير كلاسيک**، ٢٠٩ ــ ٢١١؛ گريمال، **فرهنگ اساطير يونان و رم**، ٧٧٩ ــ ٧٨٢؛ اسميت، **فرهنگ اساطير يونان و روم**، ١٤١ ــ ١٤٣.

ومن المستنبط أنّ شخصية بروميثيوس المحوريّة هي رمز الإنسان الثائر المتمرّد، الباحث عن التقدم والحرية ورمز الفكر الإنساني الذي يرفض العبودية وأن يبقى عبداً خنوعاً للنّزوات الطاغية بل يتطلّع إلى الحرية بالثورة والقوة ليحصل على سلاح المعرفة ويجعله في خدمة البشر[1]. يعتبر بروميثيوس واهب الفكر العميق والحكمة،إنه رمز لإنسان متمرد طاغ لايعرف لنفسه حداً، يتجاوز عن الحدود بشخصيته المتمردة، شخصية تحكي الإعصار. إذاً لعنة بروميثيوس تنشأ من عصيانه ومن قوله «لا» للآلهة ورفضه لأنانيتهم. وقد اختار بروميثيوس أن يرتكب الخطأ وهو يعرف نتيجة ما فعل، وتقبل العقوبة سلفاً كي يخلص البشر من الذل.

بروميثيوس في الشعر العربي المعاصر

كما أسلف ذكره أنّ بروميثيوس في وجهه الأسطوري متّصف بشخصية متمرِّدة عاصية، وهو يحتجّ على الظلم والاضطهاد ويريد أن يقضي على الجور والاستبداد والقمع؛ فغايته تغيير المجتمع والنظام السياسي وإقامة العدل والقسط والسِّلم، وللوصول إلى هذا المراد يطغي على حكومة الآلهة وعلى سيطرتهم. هذا وإنّ الشعراء العرب المعاصرين لجأوا إلى استخدام هذه الشخصية للتعبير عن مواقفهم الخاصة، وكلّ شاعر ركّز على جانب خاصّ من هذه الأسطورة وفقاً لتجربته وعقليّته الخاصة. لذلك نتابع البحث بدراسة الأسطورة في شعر الشعراء الذين أسلفنا ذكرهم مع التركيز على النماذج الشعرية التي استحضرت فيها الأسطورة.

١.بروميثيوس في شعر ابي القاسم الشابي

ابوالقاسم الشابي (١٩٠٩ ــ ١٩٣٤م) شاعر رومانطيقي النزعة و«شعره صورة من نفسه ومن حياته، وشعر غنائي وجداني في الجملة، يكشف عن طابع شعوري منطوٍ، طابع يميل إلى العزلة وإلى التأمل واستبطان النفس والابتعاد عن الناس والاندماج مع أحياء الطبيعة والعيش مع الجمال والحبّ والفنّ عيشة روحية زاهدة متصوفة سعيدة»[2]. «شعره مزيج من الحزن والفرح ويعتمد على الخيال الحالم والتغلغل العاطفي والحسّ المرهف الرقيق الذي يخرج المعاني من أعماق الأعماق»[3].إنّه أوّل شاعر عربي صرّح باسم أسطورة بروميثيوس في قصيدته المعنونةبـــ«نشيد الجبار» أو «هكذا غنّى بروميثيوس»، وهذا التصريح بلاشك يقلّل من رمزيّة النص؛ فنراه قائلاً:

١- فوزي، **عبدالوهاب البياتي حياته وشعره**، ص١٥٢.

٢- السحرتي، **أبوالقاسم الشابي الرجل والشاعر**، ص ٥٩.

٣- الصبفي، **التجديد الشعري في قصيدة الجبار لأبي قاسم الشابي: قراءة بلاغية ونقدية**. العفبق، ص ٢١.

سأعيشُ رغم الداء والأعداء كالنّسر فوق القمّة الشمّاء
أرنو إلى الشّمسِ المضيئة هازئاً بالسّحب، والأمطار، والأنواء
لا أرمقُ الظلَّ الكئيبَ، ولاأرى ما في قرار الهَوّة السَّوداءِ
وأسيرُ في دُنيا المشاعرِ، حالماً، غَرِداً وتلك سعادةُ الشعراءِ
أُصغي لموسيقى الحياة،وَوَحْيِها وأذيبُ روحَ الكونِ في أحشائي
وأُصِيخُ للصّوتِ الإلهيِّ،الّذي يُحيي بقلبي مَيِّتَ الأصْداءِ[1]

الفقرة الشعريّة السابقة تؤكد على أنّ الشاعر مليء بالأمل والرجاء؛ إذ إنّ كلّ العناصر المستخدمة في هذه القصيدة من استهلال القصيدة بفعل المضارع المستقبل «سأعيش» الدالّ على الحياة والحركيّة والاستمرار، وتشبيه نفسه بـ«النسر فوق القمّة الشماء»، ومظاهر الطبيعة الغناءة، ووفور الأفعال المضارعة (والتي تدل على استمرارية الأشياء، والتجدد والرجاء)، والتصاوير الحركية والصوتية والبصرية والمفردات الموحية العديدة، تدلّ على الحيوية والرجاء ونظرة الشاعر التفاؤلية إلى الكون وإلى نهاية الأمر. إنّه يكره الخمود والذلّ تمام الإكراه ويحاول أن يعانق الحياة ويتمرّد على الضعف كما تمرّد بروميثيوس في وجهه الأسطورى. ثم إنّه لايكون في مستطاع الشاعر أن يكون بمنأى عمّا يشهده من ضعف الجنس البشري و تكاسله ويأسه أمام ما يجري في الحياة؛ لذلك الخطاب موجّه قبل كل شيء إلى جميع الإنسان.

والملاحظة الأخرى هي أنّ الشاعر يتراءى لنا كشاعر حماسي لايخاف من النضال؛ إنّه يتحدّى الضعف ويستحلي المعاناة للوصول إلى أهدافه المنشودة، كيف لا و«القصيدة نتاج الشاعر في مراحله التفاؤلية، برزت من داخل انفعالاته الحسيّة تمثّل بوضوح نزعته الإنسانية الطاغية على فكره، تلك التي جعلته يسمو إلى سامق من السموِّ الروحي المجرّد من الماديات المبتذلة. إنها التفاؤلية المحفوفة بهالة من الحماسية المتعطّشة للخلاص من دنيا الآلام والآثام، من دنيا الأعداء والمتربّصين، يبشّر بأن مساعي الشرّ ممدود بالزمان والمكان والخير باق لأنه متحوّل من تلك الحياة الفانية إلى عالم الجمال السرمدي»[2].«وهو يدعو إلى مواجهة القدر بكل ثبات وصمود وسوف يقف أمامه شامخاً ويرى أنه

١- الشابي، **ديوان أبي القاسم الشابي** ، ص ٤٤٠.

٢- المصدر نفسه، ص ٢١ ــ ٢٢

ــ وإن هزم في هذا الصراع ــ سعيد نفسه منتصراً، وأنه سينتهي إلى الحياة التي يريدها حقيقة. لذا فهو قد أعاد التفكير في طريق تعامله مع الحياة والقدر»[1]:

وأقــول للقَــدَرِ الــذي لايَنْثَــني	عــن حــرب آمــالي بكــلّ بــلاءِ:
«لا يطفىء اللهبَ المــؤجَّجَ فيــدَمي	مــوجُ الأسـى، وعواصـفُ الأرْزاءِ
فاهــدمْ فــؤادي مــا اسـتطعتَ،فإنَّهُ	ســيكون مثــلَ الصَّخْرةالصَّــمَّاءِ
لا يعرفُ الشكْوى الذَّليلــةَ والبُكــا،	وضَــراعَةَ الأَطْفالوالضُّــعَفاء
ويعــيشُ جبَّــارا، يحدِّقــدائماً	بــالفَجْرِ.. بــالفجرِ الجميلِ،النَّــائي
واملأْ طريقــي بالمخاوفِ،والــدّجى،	وزَوابــعِ الأَشْواكِ،والحَصْــباءِ
وانشُرْ عليْــهِ الرُّعْــبَ،وانثُرْ فَوْقَــهُ	رُجُــمَ الرّدى،وصواعقَالبأســاءِ[2]»

إنّ ما يمكن أن نستشفه من المقطع السابق هو أنّ الشاعر يطلب من القدر أن يقدر له أنواع الكدّ والتعب والألم ويملأ طريقه بالرعب والخوف والأشواك وينثر فوقه صواعق البأساء ورجم الردى ما استطاع؛ لأنه لن يخضع بل يصمد كصخرة صمّاء، لاتعرف الشكوى والبكاء بل يتطلّع إلى الفجر الجميل عازفاً قيثارته، مترنماً بالغناء ونور الحياة، والرّجاء يتوهّج في قلبه وأحشائه. فالتحدّي الذي يركّز عليه الشاعر خير دليل على أنّه تقمّص روح بروميثيوس ورغب في تحطيم القيود التي تكبِّل الإنسان؛ فبروميثيوس التونسي يصب عليه أن يعيش الإنسان بلاأمل وغاية. فقد اختار الشابي هذه الأسطورة لأنها ترمز إلى الصمود والتحدي والثورة بالرغم من الألم الذي ينوءبه. فقد ساعدت هذه الأسطورة الشاعر في إبراز ما كان يعانيه من آلام المرض العضال وترصد الأعداء له مما جعل شكواه حقيقة نتاج واقع يعايشه فانطلق مدفوعاً في مناجاته بلغة رمزية صوفية أو حسية شعورية في غاية الرقة والشفافيّة يبعث الحياة في الجماد، ويحرِّك المعنويات، ويطرح فكره على أساس من المبادئ الإنسانية الخالدة يجلي النفس المتعبة من علائق الحياة لتصفو وترق[3]. «فاستناد القصيدة إلى بروميثيوس

١- طنوس، **ابوالقاسم الشابي: ملامح الموت والحياة في شخصية الشابي وشعره**، ص١٣٣.

٢- الشابي، **ديوان أبي القاسم الشابي**، ص ٣٤٠.

٣- الصيفي، **التجديد الشعري في قصيدة الجبار لأبي قاسم الشابي: قراءة بلاغية ونقدية**. العقبق،ص٢٢.

واحتفاظها بجوهر شخصيته، هو الذي أضفى قبولاً على تصوير الشابي لنفسه من خلال تلك المكونات الأسطورية المطلقة»[١].

على أيّة حال فالشابّي في قصيدة نشيد الجبار يعلن وضوح الدلالة والتعلق بأطروحة بروميثيوس الفكرية، حيث يصرّ على معانقة الحياة وتمرّده على أسباب الضعف الإنساني، كما يعلن تعلقه بالشمس من أجل آفاق جديدة وتمجيداً لحلم الشعراء. فالشاعر واع لمعنى المعاناة الإنسانية بالمعنى البروميثي؛ لذا يحاول الخلاص عبر البحث عن عناصر القوة الكامنة في الذات الإنسانية أو من خلال الاستنارة بهذي البصيرة الداخلية في عمق القلب الإنساني[٢]. على ضوء هذا يمكننا الاستنتاج بأن بروميثيوس الشابي يرمز إلى الصمود والتحدي، والمثابرة، بل يتطلع إلى الحياة والرجاء والسعادة بالرغم من لعنة المرض. إنه يمجد ذلك العذاب والمعاناة ويهتف لغاياته النبيلة. فبروميثيوس التونسي لاينظر إلى اللعنة والعذاب نظرة سوداوية، بل يراها جسراً للوصول إلى السعادة، ويطمح من ورائها إلى المستقبل. والملاحظة الأخرى هي أن الشابي ما أعطى هذه الأسطورة طابعاً رمزياً و لم يقم بتحوير الجو القصصي للأسطورة بل ركّز على «التمرّد البروميثي» آملاً للوصول إلى مبتغاه.

٢. بروميثيوس في شعر عبدالوهاب البياتي

لعلّنا لا نحيد عن جادة الصواب لو قلنا إن عبدالوهاب البياتي هو الممثّل الأول للفكر البروميثي في الأدب العربي بمعنى أدقّ؛ لأنه في كثير من قصائدة استقى من هذه الأسطورة واستلهمها من غير مرّة، فقد استحوذت عليه هذه الأسطورة إلى أبعد الحدود، وهو بدوره حاول الإفادة منها على المستوى الفكري والمستوى الأدبي. لقد توسّع الشاعر في استخدام بروميثيوس حتى غدت هذه الأسطورة محوريّة في دواوينه الشعريّة وقريبة من كل المجالات الأسطوربة الأخرى.

وبما أنه يسعي دائماً إلى إقـــامة «دولة يوطوبية» عالمية أو«المدينة الفاضلة» أو «نيسابور الجديدة»، ويدّعي الانتماء الماركسي الاشتراكي، «ويُعتبر أكثر الشعراء العرب تمثيلاً للواقعية الجديدة في العراق وفي الوطن العربي»[٣]، حيث يهتم بقضايا الجماهير والشعب والكفاح من أجل إقامة العدل وملكوت الحريّة على الأرض، فيبحث دائماً عمّا يعنيه في تصوير الواقع الموضوعي للمجتمع العراقي والأمة العربية، ويركّز على النواحي الاجتماعية والسياسية للواقع الموضوعي كما هو وكما يجب أن يكون،

١- داود، أنس. **الأسطورة في الشعر العربي الحديث**، ص ٢٢٦.

٢- الجزائرى، **تخصيب النصّ**، ص ١٧٢.

٣- رزق، **شعر عبدالوهاب البياتي في دراسة أسلوبية**، ص ١٠٦.

داعياً إلى بذل الجهود الجماعية للفلاحين والعمّال والفقراء لقيادة الصراع ضدّ قوى الظلم والاضطهاد، ويستخدم تجسيداً لآرائه، وتعبيراً عن تطلّعاته رموزاً ثورية يتّحد معها، ويتّخذها دعماً روحياً له في الوصول لما يطمح إليه، وأسطورة بروميثيوس بما تحمل من دلالات عصرية مختلفة، قد أعانته للحصول على هذه الغاية المنشودة. ويجدر الإشارة هنا إلى أن البياتي استخدم بروميثيوس في قصائد عديدة واستقى من التراث البروميثي في أكثر دواوينه، ولكن المجال هنا لا يستوعب دراسة كل هذه ولذلك نتناول أهم النماذج التي استحضر فيها هذه الأسطورة.

وجد البياتي منذ وقت مبكّر في أسطورة بروميثيوس زاداً فكرياً ثرّياً، حيث سمّى إحدى دواوينه «سيرة ذاتية لسارق النار»، وإحدى قصائده من ديوان «أباريق مهمشّة»، «سارق النار»، ووظّف هذه الشخصية في عدة من قصائده. وعلى سبيل المثال في المقطع الثالث والسابع من قصيدة «قصائد حب على بوابات العالم السبع» ١٩٧٠م من ديوان «عيون الكلاب الميتة»، ارتدى قناع بروميثيوس متحدثاً عن لسانه:

«هاجمني اللّصوص في باريس/ وانتزعوا دفاتري وخضّبوا بالدم/ مكعّبات النور والأسفلت/ وتركوني ميّت/ لكني نهضت يا حبيبتي، قبل طلوع الفجر/ أحمل زنبق الحقول وعذاب الحرف/ ونار هذا العصر/ للوطن المفتوح مثل القبر/ .... أحمل كل ليلة من جبل (القفقاس) هذي النار/ أصرخ بالبوقات/ ومدعي الثورات/ في الوطن الغارق في البؤس من المحيط للخليج/ والنوم والصلاة أسعد حالاً هذه الدواب/ وهذه الطبيعة الصامتة الخرساء/ من فقراء المدن المرضى/ ومن حثالة الأموات في الأرياف/ لكنني أصلب عند مطلع الفجر على الأسوار»[1].

والبياتي قد اتّحد مع شخصية البطل الأسطوري بروميثيوس عبر التقمّص الشعري، حيث تلتقي هاتان الشخصيتان في كونهما تحملان شعلة الضياء التي تنير للبشرية دربها وتهديها الطريق القويم. فالبياتي كفعل بروميثيوس سرق النّار (أو الشعر) ليعيد للإنسانية نبض الحياة وقيمة الكلمة في زمن ضاعت فيه المبادئ والمثل والقيم، وفقدت فيه الكلمة قداستها وحريتها[2]. ثمّ تتّضح من هذه الفقرة الشعرية نزعة البياتي الشيوعيّة الاشتراكيّة، إنّه يمزج بين تجربة ثورية وتجربة متافيزيقية ويسترفد شخصية بروميثوس للبوح عن موقفه إزاء قضايا الوطن المفتوح والمستضعفين الكادحين، وطبقة البروليتاريا الذين يعانون

١- البياتي، **ديوان عبدالوهاب البياتي**، ج ٢، ص ١٢٧ و١٢٩- ١٣٠.

٢- الحلبي، **التناصّ مع التراث الشعبي في شعر البياتي**، ٥٩ ــ ٦٠.

صراعات الطبقة والاستبداد والاحتلال، وينتظرون الخلاص والمنقذ، فيتّحد مع شخصية هذا البطل الأسطوري الثوري المتمرد، ليهب النار للإنسان المعاصر.

هذا وإنّ كلمة «النار» المستفادة في النصّ ذات دلالات موحية ولربما يريد بها الشاعر«روح الحيويّة» و«الحياة الكريمة» و«الحريّة المفقودة»، والحقّ أن استخدامه لهذه الأسطورة أحسن اختيار للتعبير عن موقفه هذا.والملاحظة الأخرى أن في قوله «قبل طلوع الفجر» دلالة هامشيّة على «ضيق الوقت»، و لذلك على بروميثيوس المعاصر أن لا يتواني ويقوم بمهمته قبل فوت الوقت. والشاعر خاطب حبيبته كي يضفي إلىالنصّالشعري صبغة عاطفية. والحقل الدلالي المتشكّل من تراكيب «الوطن المفتوح»، «الثورات»، «الوطن الغارق في البؤس»، «فقراء المدن المرضي» و«حثالة الأموات» يكشف عن رؤية الشاعر بالنسبة لقضايا الوطن.

ومما تجدر إشارته هنا أن البياتي لجأ إلى أسطورة بروميثيوس للتعبير عن موقفه لأنه هناك علاقة وثيقة بين هذه الأسطورة وواقع الحياة المعاصرة، كما أن البشر في الأسطورة يعاني من قساوة نظام الآلهة، البشر المعاصر يعاني من الظلم والاضطهاد والفقر وعدم العدالة تحت نير الأجانب والحكومات الفاسدة. وكما أن في الأسطورة يقوم بروميثيوس بعمل تمرد في وجه الآلهة ويضحّي بنفسه من أجل الإنسان، يجب أن يظهر أحد في دور منجي ويقوم بإنقاذ الإنسان المعاصر، ويعيد له الحياة الكريمة وحريته المفقودة.«إن البياتي في سعيه نحو نيسابور الجديدة، من خلال توظيفه الشخصيات المختلفة يبحث دائماً عن بروميثيوس جديد، عن بطل يثور ليس من أجل ذاته فقط بل ومن أجل الآخرين. ويوجب على بروميثيوس أن يقوم بإجراء ما أن يتصرف ليقيم العدالة بين البشر، ولذا فإنه يسرق النار من الشمس»[١]:

«مهّدت للشمس يدي، فاخضرّت الأشجار/ أمسكت بالنّهار/ وهو يُولّي هارباً في عربات النار/ توهج الرماد في أصابعي وطارت العنقاء»[٢].

وتعكس هذه الصورة إجراءًا بروميثياً، فبروميثيوس يسرق النار من مركبة الشمس ويعطيها للإنسان، ومن ثمّ فلا شيء مستحيل عند الجنس البشري بعد أن أعطاه بروميثيوس أسرار الآلهة. لكن الذي

١- رزق، **شعر عبدالوهاب البياتي في دراسة أسلوبية**، ص ١٧٣.

٢- البياتي، **ديوان عبدالوهاب البياتي**، ج ٢:ص١٧٩.

يسرق نار الآلهة ويعلم الإنسان فنّ الثورة يجب أن يعاقب، يقيد بالسلاسل مشدوداً إلى صخرة، حيث تنهش صدر العقبان[١]:

«**بكى أبوالعلاء/ وهو يراني في ثياب الأسر/ ينهش صدري النّسر/ منتظراً مع الملايين طلوع الفجر**»[٢].

من يمعن النظر في هذه القصيدة يرَ عناصر الثورة والنهضة والحرية تكررت فيها وسيطرت روح الحيوية والرجاء والتفاؤل والتطلع إلى المستقبل على سياق النص. والبياتي شكّل المقطع الأخير على الحوار الداخلي أو المونولوج، وبروميثيوس الذي هنا رمز للأسرى يتحدث عن آلامه رافضاً الاستسلام والخنوع، بينما يحلم بالانتصار ويتطلّع إلى فجر الحرية ولعنته في نهاية الأمر تتبدل إلى النجاة والفلاح (وينتظر مع الملايين طلوع الفجر ...) هذا وإنّ الشاعر استدعى شخصية «أبي العلاء المعري» لتخصيب نصه الشعري.وفي المقطع الآخر من القصيدة يصرّح بأنه ينتظر المنقذ والمخلّص، والانتظار يدلّ على الرجاء،بينما يتّخذ «الطوفان» رمز الانقلاب والثورة، يقول:«**أنتظر "المبشر الإنسان" / أنتظر الطوفان**»[٣].

وظّف البياتي هذه الأسطورة في قصيدته «سارق النار» من ديوان «أباريق مهمشة»، متكلماً عنه بصيغة الغائب، ووظّفها حافزاً لتبني مفاهيم هذا«القديس» بل أنبل قديس في التقويم الفلسفي تبعاً لماركس وهي إشارة كفيلة بطبع شعر البياتي كلّه بلون تلك الإشارة»[٤]:«**داروا مع الشمس فانهارت عزائمهم/ وعاد أولهم ينعي على الثاني/ وسارق النار لم يبرح كعادته/ يسابق الريح من حان إلى حان/ ولم تزل لعنة الآباء تتبعه/ وتحجب الأرضَ عن مصباحه القاني/.../ عصر البطولات قد ولّى وها أنذا/ أعود من عالم الموتى بخذلان/ وحدي احترقت! أنا وحدي وكم عبرت/ بيَ الشموس ولم تحفل بأحزاني/إني غفرت لهم/ إني رثيت لهم/ إني تركت لهم/ يا رب أكفاني!**»[٥].

ثم جاءت نبرة البياتي وجاءت قولته على لسان بروميثيوس المخذول والناكص:«**فلتلعب الصدفةُ العمياء لعبتها/ فقد بصقت على قيدي وسُجّاني/ وما عليّ إذا عادوا بخيبتهم/ وعاد أوّلهم ينعي على الثاني**»[٦].

١- رزق، **شعر عبدالوهاب البياتي في دراسة أسلوبية**، ص ١٧٣.

٢- البياتي، **ديوان عبدالوهاب البياتي**، ج ٢:ص١٧٩.

٣- المصدر نفسه، ص ١٨٣.

٤- الجزائري، **تخصيب النص**، ص ٢٠٥.

٥- البياتي، **ديوان عبدالوهاب البياتي**، ج ١:ص ١٤١.

٦- المصدر نفسه.

البياتي في هذه الأبيات يصور عدم ثقة بروميثيوس بالجنس البشري وتفرّده عنه، فإذا كان بروميثيوس الأسطورة يتنسّم دور الرِّيادة والبطولة لما انطوى عليه من استعداد للتضحية في سبيل البشر، فإن بروميثيوس الشاعريرى نفسه مخذولاً آنذاك، ليس في مواجهة أقداره بل في إخفاقه في التعايش مع أبناء جنسه من البشر. فالبياتي يدمج الذاتي بالأسطوري ويفعل الرمز متّحداً مع الطبيعة الكفاحية لنموذج المناضل، بخاصة وإن هذه القصيدة نشرت في ديوانه «أباريق مهمشة»، وهي نتاج صخب مطلع الخمسينيات وانتفاضة الشعب العراقي ١٩٥٢ ــــ ١٩٥٣ ضد حكومة نورالدين محمود وإسقاطها وتالياً، حيث ظهرت في أفق جبهة الاتحاد الوطني التي جمعت الأحزاب الوطنية والقومية معاً في العمل المنظّم الواحد لإسقاط النظام[١].

وما يهمّنا هنا هو أنّ البياتي قد قام في قصيدته هذه بتحوير كلّي في أصل القصّة، ووظّف الأسطورة توظيف «التخالف»؛ إذ إنّ بروميثيوسه لم‌يعد يضحّي بنفسه من أجل البشريّة، بل قد سيطرت عليه روح القنوط والتشاؤم، ويبدو أنه نادم من أن جلب لنفسه لعنة الآلهة من أجل هذا الإنسان الجاحد الذي لايقدر تضحية بروميثيوس ولايهتمّ بالحريّة والعزائم والبطولات ولايهتدي بنار الهدى. بروميثيوس في هذه الأبيات يمتاز بشخصيّة متخاذلة، غير ملتزمة، لامبالية، إلى حدٍّ أن يتردّد بين الحانات ويفعل العبث ويعتمد على الصدفة والقدر بدلاً من أن يسعى جاهداً لرفعة البشر ونصرته على خلاف ما نقرأ في أصل الأسطورة.

«هذا البطل لا ينفع البشرية، بل يحثّ الخطى متسرعاً من حان إلى حان. فالقصيدة تدور حول محورين: الأول محور الوجدان الجماعي فوجد فيه انهيار العزائم في بدايات الجهود في سبيل الحرية أو الشمس، والثاني محور الوجدان الفردي وهو بطل بروميثيوس ولكنّه من نوع خاص من صياغة البياتي. فإنّ بروميثوس البياتي في هذه القصيدة فرديّ يفكر بنفسه ولايحاول إنقاذ البشرية وليس ذا وجدان يقظ؛ لأنه يحاول أن يلغي التضحية في سبيل الإنسان وهو خائب وفاقد العزم والقوى، ويعتمد على الصدفة العمياء والقدر»[٢].«وإذا كانت قمة التضحية بالنسبة إلى بروميثيوس اسخيلوس أن يسرق النار من الشمس أو عا لم الآلهة، فإن البياتي يرى أن طاقة الشمس موجودة أبداً، والمشكلة الانسانية تكمن

١- الجزائري، **تخصيب النص**، ص ٢٠٤.

٢- فوزى، **عبدالوهاب البياتي حياته وشعره**، ص ١٥٢.

في سوء استخدام البشر لهذه الطاقة وفي هذا التطاحن والصراع الذي بدّد قوى الإنسانية ولهذا جاءت نبرة البياتي اليائسة وجاءت قولته على لسان بروميثيوس النّاكص و المخذول»[١].

على أيّة حال نحن أمام ثنائيّة الاستلهام من الشخصيّة الأسطوريّة كبروميثيوس؛ فإنّ الشاعر نظر إليه من منطلق سياسي-اجتماعي؛ فإذا كان كلّ محاولاته لإصلاح أمور الشعب ما وصل إلى النتيجة المطلوبة؛ فالتضحية التي قدّم بروميثيوس المعاصر (البياتي) للإنسان العربي تقابل الخيانة، وإذا كان كذلك، أخذ يتردّد إزاء المضي في التضحية من أجل البشر، وقدّم بروميثيوس في صورة انزياحيّة.

هذا وإنّ البياتي في قصيدته «سيرة ذاتية لسارق النار» يستلهم خدمة بروميثيوس للإنسان اعتقاداً بأنّ الشعراء هم ورثة بروميثيوس وباستطاعتهم أن يلعبوا دوراً إيجابيّاً للجنس البشريّ وأن يقوموا مقامه في تقديم الخدمة للإنسان؛ فإذا كانت عقليّة البياتي كذلك فهو يكره تمام الإكراه من الشعر الذي بعيد عن الإنسان غير مهتمّ بأموره:

...كان سارق النار مع الفصول يأتي/ حاملاً وصيّة الأزمنة الانهيار/ يأتي رائياً/ يهجس في سباق الخيل البشر الفانين/ في توهّج الأرض/ ... / بحثت من حان إلى حان ومن المنفى إلى المنفى/ عن الوجه الذي يحمله سارق نار الشعر/ من معابد الآلهة ـــ الإنسان/ عن أميرة المنفى التي كنّا وراء شعرها الأحمر/ ... كانوا يمدحون الخدم ـــ الملوك في الأقفاص/ ينمو القمل ـــ الطُحلُب في أشعارهم/ كنّا وراء شعرها نروّض الخيول في سهوب هذا الشرق»[٢].

الفقرة الشعريّة السابقة تطالعنا بأنّ وظيفة بروميثيوس تغيرت في العهد المعاصر؛ فعليه أن يسرق الشعر الحقيقي من الشعراء المزيّفين ويقدّمه إلى الشاعر الحقيقيّ. يتوجب عليه أن ينقذ اللغة من الشعراء الذين يزخرفون الكلمة في عصر الثورات والانتفاضات، ويحملون ويسرقون ويمدحون ويزيّفون الحقائق. على بروميثيوس هنا أن يكون واهب الخير من جديد؛ رسالته هي أن يحمل الحب والإنسانية والحرية والشعر للإنسان المعاصر في عصر فقدت الإنسانية معناها وقيمتها، وأصبح الشعر زخرفة لم تعد تتغنّى بالحرية والحب والإنسانيةفي عصر الانتفاضات؛ «وشعراء الحلم المأجور في الأبراج كانوا بالمساحيق/ وبالدهان يخفون شحوب ربة الشعر التي تشيخ» كما حمل بروميثيوس الأسطورة «النار» للبشرية، ولكن نار بروميثيوس البياتي رمز للكلّ، وإنها ذات دلالات موحية لا تعني الدفيء والنور فحسب، رسالته هداية

١- الجزائري، **تخصيب النص**، ص ٢٠٦.

٢- البياتي، **ديوان عبدالوهاب البياتي**، ج٢:ص ٣٥٣ ـــ ٣٥٧.

البشرية، بروميثيوس الشاعر قد يوجد في «مطار باريس» وقد يوجد في «قرارة الكأس» أو «المرآة»، وعلى طالب الحق أن يقتفي أثره أينما وجده.

وقصيدة «الحمل الكاذب» من الأشعار التي استغلّ الشاعر فيها أسطورة بروميثيوس، حيث يرى يتناول موضوع «المنقذ» أو «المنجي» في هذه القصيدة، ويصوّر الانتظار الذي لم ينته إلى نتيجة ما، بينما يلقي الضوء على الظروف الحاكمة على العا لم العربي بعد النّكسة وربّما يكون دافعه الرئيس من نظمها ظهور شخصية «جمال عبدالناصر» وأفول نجمه كزعيم عا لم العرب. إنه يستهلّ القصيدة باسم «بابل» ويصوّر لعنة هذه المدينة لعنة لن تنتهي أبداً وحتى بروميثيوس منقذ البشر لم يستطع أن يقوم من قبره ويقضي على العقم[١]. وفي المقطع الأول من القصيدة المذكورة، يوظف الشاعر أسطورة بروميثيوس توظيف «التخالف» مع الأصل الأسطوري ويتكلم عنه بصيغة الغائب. والدافع الذي استدعى من أجله هذه الأسطورة هو تحدي القضايا السياسية والاجتماعية السائدة على الوطن العربي بينما يسمعنا صرخته الموجعة من صراعه في سبيل الوطن:

«بابل لم تبعث ولم يظهر على أسوارها المبشرُ الإنسان/ ولم يدمّرها ولم يغسل خطايا أهلها الطوفان/ ولم يقم من قبره عبر الفرات سارق النيران/ فالعقم والصيف الذي لاينتهي والصمت والتراب/والحزن والطاعون/طعام هذي المدن المنفوخة البطون/ والبشر الفانون فيها ككلاب الصيد/ يحترقون تحت شمس الصيف/ ما بين مهزوم وبين راسف في القيد»[٢].

يمكن القول بأن «بابل» هنا رمز لمجد الأمة العربية الزائل، والشاعر يمزج بين التجربة المعاصرة التي يريد إبلاغها والتجربة التراثية بينما لا يشعر سوى القنوط والتشاؤم ولا يرى خلاصاً من هذه الأوضاع. ومما يلفت نظر القارئ هو معجم هذه القصيدة كمفردات«القبر»، «العقم»، «الحزن»، «الطاعون»، «مهزوم»، «البشر الفانون» وغيرها من الكلمات التي تحمل شحنات سلبية، وتناسب والغرض الشاعر وتشكل حقلاً دلالياً يعكس تلك الأوضاع المؤلمة. «فهذه المدينة العاقر الهلوك قد شلّها العقم والصمت والحزن والطاعون وتستسلم بالمجان للص والخائن والجبان»[٣]. هذا وإنّ البياتي يرفع في هذه القصيدة الأحداث الفاجعة التي شهدها العا لم العربي أثناء الحرب العربية الإسرائيلية في حزيران

١- ناظمبان،**بررسی تحلیلی مفهوم منجی «نجات بخش» در شعر اخوان ثالث، البیاتی و نزار قبانی**، لسان مبین، ص ٢٥٠.

٢- البياتي، **ديوان البياتي**، ج٢:ص١٩٤.

٣- رزق، **شعر عبدالوهاب البياتي في دراسة أسلوبية**، ص ١٤٩.

١٩٦٧إلى المستوى الأسطوري. «والثيمة المركزية هي عقم المدن العربية المعاصرة وفشل القيادات العربية في تحقيق خلاص الأمة العربية و يسم هذه الأحداث بعناصر أسطورية تردّد أصداء معاناة موت وبعث تموز الذي يلمح إليه بأنه «سارق النيران» في هذه القصيدة»[١]. والملاحظة الأخرى هي أن الشاعر قام بالانزياح في أصل الأسطورة؛ إذ بروميثيوسه هنا لايقوم بنجاة البشرية ويترك التضحية ولايحمل لهم نار الحياة ولا يعيد للإنسان العربي دوره في التاريخ، وللحضارة العربية حيويّتها وفاعليتها وهذا يزيد من مأساة البشرية ويعظمها.

٣. بروميثيوس في شعر بدر شاكر السيّاب

من الشعراء الذين تغلغلت الأسطورة في بنيّة نصوصه الشعريّة هو بدرشاكر السيّاب (١٩٢٦ ــ ١٩٦٤م)،حيث أصبحت الأسطورة جزءاً لايتجزّأ من شعره ورؤيته للحياة. والتحقيق يبيّن لنا أنّ الأصول الأسطورية تعدّدت في شعر الشاعر وتنوّعت بين مؤثّرات ثقافية لشعراء أروبيين، وبين مؤثرات ميثولوجية قديمة لكتب وأساليب أدبية حوت مضامينها دلالات اجتماعية وانسانية كثيرة[٢]. ولاننسى أنّ السيّاب كان ينتمي إلى الحزب الشيوعي،وحياته واتجاهاته الأدبيه كانت متصلة اتصالاً تاماً بالحزب الشيوعي، وتفوح من كثير من قصائده رائحة الاشتراكية، ففي رأيه أن على الأدب أن يدخل ميدان الصراع الاجتماعي، ويلتزم بالجماهير المسحوقة؛ الفلاّحين والعمّال؛ ليكون سلاحاً يحاربون به من أجل حقوقهم، ويستعيدون به إيمانهم بإنسانيتهم[٣].

تأسيساً على هذا، «قد كان السيّاب في الجانب الأكبر من شعره ملتزماً فجاء شعره تعبيراً عن القضايا الحضارية والإنسانية منطلقاً من قضاياه الفردية الخاصة، فاتّحد بذلك في شعره الخاص والعام والحسّي والمجرّد فولد الرمز الذي يجسّد مكنونات اللاوعي الإنساني العام وهي النماذج الأصلية التي اتخذت الأسطورة وسيلة للتعبير»[٤]. وأسطورة بروميثيوس بما تحمل من معاني الفداء والمقاومة وتحمُّل العذاب من أجل إسعاد الآخرين، تلائم نزعة الشاعر الماركسية والالتزام الاشتراكي لديه. وعلى صعيد آخر فالشاعر «يعاني غربتين متعالقين: غربة الفكر، وغربة الجسد المريض، ثم يعاني الغربة الكبرى أي غربة

١- المصدر نفسه، ص ١٥٠.

٢- علي،**دراسات في الشعر العربي المعاصر**، ص ٦٩.

٣- ابوحاقة، **الالتزام في الشعر العربي**، ص ٦٢٠.

٤- عوض، **أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث**، ص ٩٤.

الوطن»[١]؛ فيلجأ إلى بروميثيوس، أسطورة المحنة والمعاناة والألم، للتعبير عن المعاناة الفردية والأزمات النفسيّة.

على ضوء هذه العقليّة نراه في قصيدة «العودة لجيكور» يستحضر أسطورة بروميثيوس ويتكلّم عنه بصيغة الغائب بينما «يعمد إلى مزج أسطورة برومثيوس وقصة تضحيته في سبيل الآخرين، بقصّة السيد المسيح حين ألبسوه تاجاً من الشّوك سخرية به، قبل صلبه، حيث يصبح برومثيوس هو المسيح في هذا العصر[٢]:

من الذي يحمل عبء الصليب/ في ذلك الليل الطويل الرهيب؟/ من الذي يبكي ومن يستجيب للجائع العاري؟/من يترل المصلوب عن لوحه؟/من يطرد العقبان عن جرحه؟/من يرفع الظلماء عن صبحه؟/ ويدل الأشواك بالغار؟[٣]

من الملاحظ أن ليس للأسطورة في هذا المقطع سوى إشارة خاطفة إلى لعنة بروميثيوس ولما بين الأسطورة بروميثيوس وقصة صلب السيد المسيح من الاشتراك والتشابه(العذاب،التفدية من أجل الآخرين، الصّمود)، عمد الشاعر إلى المزج بينهما وأخذ يعلو صوت القوة والتمرد والروح البروميثية ويتمنّى أن يكون هناك من يظهر كمنجٍ يقوم بعمل إنقاذ المسيح أو بروميثيوس المعاصر، وربّما يقصد الشاعر الاشتراكي أن يربط بين الأسطورة وواقع القضايا البشرية ويستنجد هذا النموذج الأسطوري، بما تحمل من معاني الفداء من أجل البشرية؛كي يبحث عن نموذج مثالي يقوم بحلّ أزمة الإنسان المعاصر ويقضي على مأساته. وممّا يلفت الانتباه استفهامات متواترة جاء بها الشاعر كي يعبّر عن الحيرة والاستبعاد وعجز البشر المعاصر في الوصول إلى أهدافه.

يرى إحسان عباس[٤]بأن الشاعر في المقطع الأول لقصيدة «رؤيا في عام ١٩٥٦» يرتدي قناع بروميثيوس، ويتّحد مع شخصيته والمراد من الصّقر في هذه الأبيات، صقر بروميثيوس:«**حطت الرؤيا على عينيّ صقراً من لهيب/ إنّها تنقضّ، تجتثّ السّواد/ تقطع الأعصاب، تمتصّ القذى من كل جفن، فالمغيب** ...»[٥].مضافاً إلى ذلك فخليل موسى يشاطر عباس في رأيه ويرى أن «في هذه الأبيات إشارة إلى صقر بروميثيوس، ثم يواصل القصيدة فيتّخذ وجه بروميثيوس قناعاً من دون أن يشير إلى اسمه،

١- الجزائري، **تخصيب النصّ**، ص ١٨٠.

٢- علي، **دراسات في الشعر العربي المعاصر**، ص ١٣٧.

٣- السياب، **ديوان بدر شاكر السياب**، ج ١:ص٤٢٣.

٤- عباس، **بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره**، ص ٣٣٢.

٥- السياب، **ديوان بدر شاكر السياب**، ج ١:ص ٤٢٩.

ويعبّر عن رؤاه وتجاربه تعبيراً موظفاً، ولاسيما أنه استطاع أن يوحّد تجربته وتجربة بروميثيوس من خلال استخدامه ضمير المفرد المتكلم، ولكن الشاعر استدعى في أثناء مخاطبته الصّقر الذي جاء ينهش كبد بروميثيوس عدة أسماء شبيهة في تجاربها بتجربة بروميثيوس[1]:

أيها الصّقر الإلهي الغريب/ أيها المنقض من أولمبَ في صمت المساء/ رافعاً روحي لأطباق السماء/ رافعاً روحي ــ غنيميداجريحاً/ صالباً عيني ــ تموزاً، مسيحاً،/ أيها الصقر الإلهي تَرَفَّق/ إن روحي تتمزق/إنها عادت هشيماً يوم أن أمسيت ريحاً[2]. فالفقرة الشعريّة السابقة تؤكّد على أن الشاعر هنا يصور بروميثيوس المقيّد في حين يقدم تضرّعه وشكواه كأنه البارّ المتألم، أو كأنه «أيوب»، إنه المعذّب الشاكي[3]. والشاعر يعود إلى هذه الأسطورة في قصيدته «أمام باب الله» ويتّخذ قناع بروميثيوس المقيد الذي يقرّ هنا بتضرعه أمام زيوس و يبوح عن شعوره بالعجز:«**منطرحاً أمام بابك الكبيرْ/ أصرخ، في الظّلام، استجيرْ/ يا راعيَ النِّمال في الرِّمالْ/ وسامع الحصاة في قرارة الغديرْ/ أصيح كالرّعود في مغاور الجبالْ/ كآهة الهجير/ أتسمع النداء؟ يا بوركتَ تسمع/ وهل تجيب إن سمعتَ؟/ صائدُ الرجالْ/ وساحقُ النساء أنت، يا مفجّعُ/ يا مهلك العباد بالرجوم و الزلازلِ/ يا موحشَ المنازل/ منطرحاً أمام بابك الكبيرْ/ أحس بانكسارة الظنون في الضميرْ/ أثور؟ أغضب؟/ وهل يثور في حماك مذنب**»[4].

من الجليّ أن السياب في هذا المقطع قام بتحوير الأسطورة؛ والتصوير الذي يقدّم من شخصية بروميثيوس يختلف عن أصل الأسطورة وأنانية بروميثيوس وتمرّده أمام كبير الآلهة، حيث يرسم عجزه أمام جبروت زيوس وقدرتها الأزليّة. بروميثيوس يبثّ هنا عن تضرّعه واستسلامه وخنوعه في جملات «منطرحاً أمام بابك الكبير»، «أصرخ في الظلام استجير»، «يا مهلك العباد بالرجوم والزلازل»، «أحس بانكسارة الظنون في الضمير». والملاحظة الأخرى هي أن تكرار أسلوب النداء والاستفهام أيضاً يحكي عن عمق أزمة بروميثيوس وغربته الوجودية، وعجزه أمام نظام الآلهة. وفي الأبيات التالية من قصيدة «المعبد الغريق» أيضاً يصوّر ذاك الإحساس:

«**هلمّ فما يزال زيوس يصبغ قمّة الجبل/ بخمرته، يرسل ألف نسر نزّ من أحداقهاالشَّررُ/ لتخطف من يدير الخمر، يحمل أكؤس الصهباء والعسل**»[5].

١- الموسى، **الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر**، ص ١١٠.

٢- السباب، **ديوان بدر شاكر السياب**، ج ١:ص ٤٢٩.

٣- الجزائري، **تخصيب النص**، ص ١٧٨.

٤- السباب، **ديوان بدرشاكرالسياب**، ج ١:ص ١٣٥.

٥- المصدر نفسه، ج ١:ص ١٨٤.

فالقارئ لمجموعة شعرية «المعبد الغريق» التي كتبها السيّاب في مرحلة الارتداد إلى الذات، يجد أنّ صورة الموت أصبحت موضوعاً رئيسياً فيها، ومحوراً استندت إليه شبكة العلاقات الموضوعية القائمة. فهذه القصيدةالتي تحمل نفس عنوان المجموعة الشعرية،كتبها الشاعر إثر سماعه خبر غرق معبد بوذيّ إثر انفجار بركانيّ ويروي الخبر بلسان شيخ يجلس في الحانة يشرب الخمر، يبثّ عن اللاشعور الداخليّ وخوفه من الموت والفناء وقلقه الوجودي إثر المرض الذي أصابه. ثمّ لايمكن الإغماض عن تواتر ألفاظ «الموت» و«الدم» و«الريح» التي ترمز إلى الخراب والدّمار والفناء.

على أيّة حال فالوقوف المتأني عند النماذج الشعرية السابقة يؤكّد على أن السيّاب وظّف الأسطورة لتجسيد العذاب وقلق الإنسان المعاصر ومعاناته وغربته الوجودية، باحثاً عن الذي يحدث التغيير الشامل، ولو نواجه في بعض النماذج بخيبة أمل الشاعر واستسلامه. إذاً نحن أمام شاعرٍ يتّجه في توظيفه لهذه الأسطورة اتجاهاً عاطفيّاً.

٤.بروميثيوس في شعر بلند الحيدري

بلند الحيدري من جيل شعراء المدرسة الرومنطيقية والقلق الوجودي، بدأ حياته الشعرية عضواً في جماعة «الوقت الضائع» الذين استمدّوا اسم جماعتهم من قلقهم وهواجسهم الوجودية، ومن تأثرهم بالاتّجاهات الحديثة في الأدب والفنّ[١]. يتمثّل شعره الرومنطيقية والتيّار الوجودي كما يتمثّل اليأس والحيرة والقلق، غير أنّه لجأ إلى بعض الأساطير للبوح عن مشاعره هذه. وأسطورة «بروميثيوس» إحدى الأساطير الموظّفة في شعره، حيث قام باستدعاء هذه الشخصيّة وتوظيفها في قصيدته المعنونة بـــ«بروميثيوس» حينما ينزع إلى التماهي والاندماج الكامل مع هذا الرمز الأسطوري ليتضاءل صوت الشاعر تاركاً الهيمنة لصوت الشخصية الأسطورية لتتمظهر بمشهدية تفصح عن واقع الاغتراب الوجودي ولتتمركز حول بؤرة مركزية متمثلة بعبثيّة الإنسان ومأزقه في الكون إذ تتّجه مفاصل النصّ ومادته لتجسيد مأساوية المصير لهذه الشخصية.

فالنصّ يحيل إلى أسطورة بروميثيوس ويمكن اكتناه هذا الرمز من عنوان النص؛ إذ يوظّفه الشاعر بشكل ينزاح عن دلالته الأصلية ويحقق دلالة جديدة. ويبدو أن استحضار الشاعر لهذه الأسطورة جاء للتعبير عن رؤاه المعاصرة؛ فالحيدريّ يقوم بتغيير الدور البروميثي عبر تماهيه مع الرمز الأسطوري ليتحوّل هذا الرمز إلى نبض داخلي يحقّق نمواً في النص وهكذا يؤكد أن عملية التوظيف لم تكن بشكل جزئي إذ يحتشد النص بتفاصيل الحدث الأسطوري الذي ينبئ عن فلسفة البحث والرغبة الواعية، وهذا ما يبرّر

١- ابوحاقة، **الالتزام في الشعر العربي**. ص ١٢١.

لجوء الشاعر المعاصر إلى الأسطورة كإدراك بعض مبهمات الوجود ولإيجاد وسيلة لفهم تواجدهم الجدلي في الكون[١]، لذلك نرى الشاعر قائلاً:

«**وكالذرى/تلك التي لاترى/ في صمتها القارس غير الرعود/ أعيش في موتي/وأقتات من سري الذي كان فكان الوجود/ لا هاجس/ يبحث بي عن صدى/ولا غد/ يحلم لي بالخلود/ والليل إن مرّ ولم ينته/ لن يسألك الشك:/ ترى ... هل تعود ...؟/ تعود/ أو لا تعود/ فليس في مطّرحي ساعة/ يحصي بها الوقت خداع الوعود/ هذي يدي/ نفضت عنها غدي/ وألف وعد راسف في القيود/ فليحلم النسر بأمواته/ ولتحلم الموتى بسرِّ الخلود**»[٢].

فالحيدري استرفد أسطورة بروميثيوس للتعبير عن الغربة التي يعانيها وشعوره القاتل بالعزلة وليس أدلّ على ذلك حينما شبّه ذاته بالذّرى التي تعاني مرارة التوحّد والصّمت والبرد لايشاطرها في معاناتها أحد، على الرغم من التضحيات الجمّة التي قدمها للآخرين، لجأ إلى توظيفها؛ لأنها في تجربتها تجربته، فوجد في هذه الأسطورة حظاً وافراً في إثراء تجربته؛ لأن بروميثيوس فقد ظل يصارع العذاب وحده، فلم يعره الآخرون انتباهاً على الرغم مما قدم لهم[٣].

والشاعر يعود مرّة أخرى إلى الأسطورة هذه في قصيدته «وحدتي» و يتقمّص شخصيّة بروميثيوس متّحداً معه، حيث يطلب من «الوحدة» أن تتركه لحاله؛ إذ كان ولايزال له وظائف تجاه البشر وليس بمقدوره أن يغمض عن الانسان و إرشاده؛ فقد تعوّد على تحمل العذاب والصعوبة لاهتمامه بأمور الناس، ولايليق به أن يكون مرتاح البال متساهلاً؛ فإنه ليس للراحة والوحدة بل للنّاس و للنّسر الذي كان ولايزال ينهش صدره: «**فاتركيني/سئمت وجهك نفسي/ اتركيني/ صخباً أزحف في الطّين وأمسي/ بعد حين/ لي مثل الناس صوتي/ لي مثل الناس حسّي/ وظنوني/ لي مرمى/ وممر في دروب الشمس أعمى/ لي ضحكي/ وجنوني/ وبيتي/ صحوتي تغرق في السكر وتمتص/ سنيني/ اتركيني/ أنا للناس/ وللنسر الذي ينهش صدري / أنا موتي**»[٤].

ومما يستنبط من القصيدتين أن شخصية بروميثيوس في شعر الحيدري يتّصف بالنّزعة النفسية والتّيار الوجودي، وأن الشاعر يعيش قلقاً فكرياً ووجودياً، ويعمد إلى البوح عن شعوره بالوحدة والغربة

١- مهدي رضوي الموسوي، **تجليات الحداثة في شعر بلند الحيدري** (**أطروحة دكتوراه**). جامعة بصرة، ١٤٦ــ ١٤٧.

٢- الحيدري، **ديوان بلند الحيدري**، ص٣١٠.

٣- عبدالجواد، **ظواهر أسلوبية في شعر بلند الحيدري** (رسالة الماجستير)، ص ٨٠.

٤- الحيدري، **ديوان بلند الحيدري**، ص٢٧٩- ٢٨٠.

والأزمة النفسيّة من وراء هذه الأسطورة بما تحمل من معاني العذاب والغربة والمعاناة الوجودية. هذا من ناحيّة، ومن ناحيّة أنه حضر كبروميثيوس الفدائيّ الملتزم للجنس البشري، حيث يضحّي بنفسه للآخرين.

٥. بروميثيوس في شعر جبرا إبراهيم جبرا

جبرا ابراهيم جبرا(١٩٢٠- ١٩٩٤م) أديب فلسطيني متعدد المواهب، مختلف الأبعاد والجوانب، كاتب القصة والرواية والشعر والمقالة والبحث الأدبي واهتم بالنقد والترجمة عن اللغة الإنجليزية خاصة ترجمة آثار شكسبير. له آثار عديدة في النّقد والترجمة والشعر والقصة والسيناريو[١]. فقد وجد جبرا في موضوع الاستشهاد الفلسطيني مادة لتعميق المعاني التمّوزية في شعره. ويلاحظ أن مجموعاته الشعرية قد حفلت بعدد غير قليل من القصائد ذات الصّلة المباشرة بالتراجيديا الفلسطينية. أما فيما يتعلّق باستخدام الأسطورة، فلا بدّ أن نلاحظ منذ البداية أن اهتمام جبرا بالأسطورة في الأدب سبق ظهور حركة شعر الحرّ وظهور من دُعوا بالشعراء التموزيين. فشعر جبرا الإنكليزي (وهو شعر يعود إلى فترة الحرب العالمية الثانية وما بعدها بقليل) مليء بالاستخدامات الناضجة للأسطورة[٢].

يقول جبرا: «إن الأساطير بأشخاصها وحركتها تجسّد نواحي نفسيّة، عميقة الجذور في الإنسان وعظيمة الخطر في حياته. لقد غدت الأساطير مع الزمن رموزاً لتجربة الإنسان الأولى للحياة، هذه التجربة التي رسبت في أعماق اللاوعي الجماعي عند كل منّا. فإذا فهمنا الأساطير على هذا النحو، اتّضحت قيمتها في أدبنا الحديث. وأنا لا أعني بذلك مجرد كتابة هذه الأساطير ثانية أو مجرد الإشارة إلى أشخاصها للتركز عليهم، بل أعني تضمينها والاستمداد من معانيها واستخدامها كهياكل داخلية لأشكال جديدة»[٣].

والناظر في دواوين جبرا، يجد أن الأسطورة مبثوثة في قصائده سواء بالتلميح أو بالتّصريح، وعلى مستويات تتراوح ما بين البساطة الشديدة والتعقيد الشديد. وتزوّدنا قصيدة «لعنة بروميثيوس» بمثال على الاستعمال الصريح للأسطورة من ديوان «المدار المغلق». ففي هذه القصيدة يستعير جبرا أفكاره الأساسية من مسرحية شلي «بروميثيوس طليقاً» ليقيم عليها تعبيره عن مشاعره نحو الثورة الجزائرية. وفيها يمثل بروميثيوس الشعب الجزائري، وزيوس الاستعمار الفرنسي، والصقر وسيلة من وسائل

١- شمس آبادى، **وجهان بين جبرا والقصة القصيرة**، دراسات الأدب المعاصر، ص ٧٦ـــ ٧٧.

٢- عصفور، **نرجس و مرايا**، ص ٢٠٨.

٣- ابراهيم جبرا، **الحرية والطوفان**، ١٤٨.

العذاب والموت[١]. وعلى حدّ تعبير باحث آخر:«بروميثيوس هنا هو الجزائر المسلوبة وكبده تحيل على شعبه المضطهد وخيراته المسلوبة والصقر هو جيوش فرانسا جرارة، والجنرال زفس (زيوس) هو فرانسا سلطة وشعباً ليتمّ تشكيل هذه اللغة ضمن أسلوب رؤيويّ تنحو فيه التجربة الحسية إلى التواري خلف الملفوظات»[٢].

فالقصيدة هذه كتبت سنة ١٩٦٠م أي بعد مرور سنوات عن اندلاع الثورة التحريرية الجزائرية سنة ١٩٥٤م،حيث استخدم فيها الشاعر لغة تكثيفية رمزية غامضة استشرفت صورتين:الأولى المظلمة مرتبطة بعدوّ ولايزال يعاني، والثانية المشرقة التي ارتبطت بوطن مسلوب، ناضل أهله من أجله بأرواحهم ودمائهم حتى النصر لتترسّخ كملحمة خالدة في سجلّ الحرّيات[٣].فالشاعر في هذه القصيدة السياسية ألقى الضوء على معنى «المقاومة البروميثية» للتعبير عن مقاومة الشعب الجزائري، فيبدأ القصيدة على أجواء المونولوج وحديث نفس الصقر الذي يرمز إلى الجنديّ الفرنسي:«**ما عدت أقوى، يا سيدي/ على التمزيق من هذي الكبد./ ستّ سنين قد شيّبتني ــ أم أنها اللعنة التي رددها الجبل؟**»[٤].

ينتقل الشاعر من بداية المقطع الأول ومروراً بباقي المقاطع إلى التعامل مع الكلمات تعاملاً حوارياً ووصفياً خالقاً مزيداً من الأنماط الدلالية وفق حالات الإحباط والتوتّر، لينطلق محور المكان الرمزيّ باتجاه المزيد من التوضيح، وليصبح الكلام عن بروميثيوس وكبده هو كلام عن الأرض والوطن المسلوب الذي هو الجزائر. ليسمع الصقر في هذا المقطع إلى الصوت الواحد المتعدد في الانكسار، وليواجه ردة الفعل التي يسودها الهدوء المريض من آمره الجنرال زيوس، لتنقلب رهانات العلاقات بينهما في رهان الزمن الغائر بإكراهاته في حيرة اللحظات التي لا تولّد إلا حديث الموت الفردي بصيغة الحديث عن الموت الجماعي. ثم يروي: «**رفرف الصقر كسيراً/ بين يدي جنراله،/ مصدّع المنقار، مخلبُه/ كمخلب الجنرال مثقّلٌ/ بذكرى الديدان والوباء**»[٥].

١- أنظر: عصفور، **نرجس و مرايا**، ص ٢٠٩ــ ٢١١.

٢- الوافي سامي، **قراءة الشعر وانفتاح أفق الدلالة**، قصيدة لعنة بروميثيوس لجبرا إبراهيم جبرا نموذجاً، مجلة قراءات، ص ١٤٦.

٣- المصدر نفسه، ص ١٤٣.

٤- ابراهيم جبرا، **المدار المغلق**، ص ٦٣.

٥- المصدر نفسه.

نلاحظ بأنَّ الصقر هنا يرمز إلى الجندي الفرنسي المرسل إلى مهمّة من قبل قائد الاستعمار في الجيش الفرنسي، وقد عادَ مليئاً بالخيبة والفشل، حيث المدن، الحقول، المواطنون قلاع يصعُب اختراقها. فيقول الشاعر معقباً على لسان الجنرال زيوس الآمر: «**وصاح جنرال زفس: «كم مرة جئتَ تنبؤني/ بالهزيمة. وأنت السيّد في الذرى!/ عُد وكُل من الكبد المتمردة/ ولا تأتني إلا مبشراً/ بمجدنا**»[١].

هذا الانكسار لم يعد يحيا في ذاكرة الجنرال زيوس سوى كجمالية راكمت جماليتها في صور التخريب، والتسلط، والقتل، والتأكيد، على أنه لم ييأس أو يملّ هذه الملفوظات الموزعة كسيمفونية قمع في جلّ مقاطع القصيدة[٢]: **أمطروا السفوح موتاً/والمدافعُ تتضاغى في صداها الكهوف/... سننسفُ البيوتَ/ونصدع الصخور،صخور التلاعِ/الواقفات في مجاري الشمس/ نخرمها حتى الحشا**».فيجيبه الصقر:«**واللعنةُ يا سيدي؟**/ رأيتُ المدنَ على السواحل/**مليئةً بالشظايا/وفي الجبل الشظايا/وفي الحقولِ / مكانَ القمحِ قد زرعوا الحديد./لمجدنا، يا سيدي،/أمطروا السفوح موتاً/والمدافعُ تتضاغى في صداها الكهوف**».

ثم يتابع الحديث عن لسان القائد:«**لمجدنا**»،**قال الجنرالُ:/ملوحاً ببراثنه**ِ،/«**سننسفُ البيوتَ/ونصدع الصخور،صخور التلاعِ/الواقفات في مجاري الشمس/ نخرمها حتى الحشا**». فيقول الصقر معقباً ونبرة الاستسلام واضحة:«**واللعنةُ يا سيدي؟/خرّمتِ العيونَ والقلوب/في العواصم والقرى/نهشت الأرض في الجنوب/وفي الشمال./ لمجدنا، يا سيدي،/ألف صقرٍ مات/وفي منقاره كبد بروميثيوس/ كالحجر، /وبروميثيوس لا يموت/ ..../ واللعنةُ يا سيدي؟ أتنهشُ السهلَ والرّبي/ أتنهشُ الزرعَ والضرع/ أتنهش رؤوس الفتية والفتيات/ في الشوارع والأزقة؟/ وهم يتصايحون:/ يا شفاهاً من عسل/ مأطيب النوم على الأقاحي!/ ما أطيب النوم على الضِّفاف!/ القلبُ دوماً يدوي/ بالحديد وبالرَّصاص، لمجدنا؟/بروميثيوس، مئة وثلاثين عاماً،/ بين أسنان الشوك والحجر/ واقف تحت تحويم الصقور**»[٣].

ما يستشفّ من هذا المقطع هو أنّ صقر الاستعمار قد يئس كلّ اليأس من تعذيب بروميثيوس الجزائري والتهام كبده، حيث لا يرى فائدة تحت هذه اللعنة؛ لأن نار الثورة لن تخمد أبداً وقوله «بروميثيوس لا يموت» خير دليل على ذلك. فالصقر هنا يعلم أنّه لا بدّ من الخيبة لأن اللعنة لا يؤثر في بروميثيوس الجزائري؛ لأنه وإن نهش كبد بروميثيوس لايقدر على أن ينهش الإرادة والأمل والتطلع إلى الغد وروح

١- المصدر نفسه، ص ٦٣ـــ ٦٤.

٢- الوافي سامي، **قراءة الشعر وانفتاح أفق الدلالة، قصيدة لعنة بروميثيوس لجبرا إبراهيم جبرا نموذجاً**، مجلة قراءات، ص ١٤٦.

٣- المصدر نفسه ٦٤ـــ٦٦.

المقاومة في الشعب. ثم نجد في رد الجنرال ضعف القوى الاستعمارية لتحقيق أهدافها: **فانتصب الجنرال، وصاح:/ «عُدا! عُد إليه وكُل/ من كبده، أكباد رجاله ونسائه./ لقد سمعت اللعنة نفسها، ورأيت الذرى/ تضجّ بها براكينها/ من أوراس إلى وهران، حتى الصحراء نفثت لعنتها/ عُد إلى ذراك وكُل/ من الكبد العاصية!»**[١].

الملاحظ من هذا الخطاب الحواريّ أنه جعل خطاب النصّ مشحوناً بالعنف وبالشعور بالوحدة والندم، وصور خراب كبد بروميثيوس الجزائر وممتلئاً بمعاناة الضمائر المعذّبة وبأهوال الحرب وبمرارة وأعطاب الحروب وبسؤال الوجود والعدم حول الموت والحياة، وحول نزف الرغبة النافرة من روتينية الأشياء والعالم[٢]. وفي آخر المقطع نجد نهاية التراجيديا:«**وعاد الصقر لاهثاً وقد رأى/ صفرة العقم في عيني جنراله./ حوّم فوق المدافع والبنادق، /فوق وديان الموت، عبر الصحاري، علا،/ إلى الشواهق، إلى الذُّرى،/ وعلاها إلى السحاب، إلى الشمس، وهناك مصوّباً من عين الشمس نفسه، صاح/ صاح ببروميثيوس، ثم هوى/ كنيزكٍ من السماء هوى/ مُهَشَّمَ المنقار والمخلب هوى/ منشور الجناحين على/قدمي بروميثيوس/ ميتاً، قطعة أخرى من حجر**»[٣].

على هذا النحو من التحليل تظهر لنا الدلالة الرمزية في السياق العام للقصيدة لتتجاوز رمز بروميثيوس الجسد إلى رمز بلد الجزائر، وليتطابق الخاص فيها مع العام محوّلاً معه الموقف من الموقف الذاتي إلى الموقف الإنساني ولينكشف في آخر المطاف القناع الذي كان يغشي القصيدة في بدايتها، ولا ننسى هنا حبّ الشاعر المتوحد مع البلد الجريح الجزائر، فجاءت هذه القصيدة رثاءاً حزيناً لها وبخاصة عند دمجه لتيمتَي الوجود والعدم، والحياة والموت، والاستبعاد والحرية[٤].

ويجدر بنا أن نشير هنا إلى أنّ القصيدة تقوم على مبدأ الصراع والمقابلة بين الحياة والموت؛ فعناصر الحياة(بروميثيوس) تحتوي على الكبد، المدن، السواحل، الحقول، العيون، القلوب، العواصم، القرى، الأرض، النّهود، العذارى، الأعناب، البياض، السهل، الربى، الزرع، الضرع، الفتية، الفتيات، الشوارع، الأزقة، شفاه من عسل، النوم على الأقاحي، الضفاف. بينما عناصر الموت (زيوس) تشتمل

١- المصدر نفسه، ص ٦٣.

٢-الوافي سامي، **قراءة الشعر وانفتاح أفق الدلالة، قصيدة لعنة بروميثيوس لجبرا إبراهيم جبرا نموذجاً**، مجلة قراءات، ص ١٤٧.

٣- ابراهيم جبرا، **المدار المغلق**، ص ٦٦— ٦٧.

٤- الوافي سامي، **قراءة الشعر وانفتاح أفق الدلالة، قصيدة لعنة بروميثيوس لجبرا إبراهيم جبرا نموذجاً**، مجلة قراءات، ص ١٤٩.

على الصقر، التمزيق، المخلب، المنقار، الديدان، الوباء، الشظايا، الحديد، الرصاص، المدافع، البنادق، البراثن، النّسف، الخرم، المقصلة، الكهربة، النهش، الشوك، الحجر، البراكين، صفرة العقم، الصحراء، ديدان الموت، الصحاري، النيزك.

هذا وأنّ صور الحياة تتكرّر وصور الموت تتكرّر، ذلك أن الصور تميل إلى الانتظام في أنماط كبرى فصّل القول فيها في تشريح النقد. اللعنة عند جبرا تعبير عن الإيمان الحتميّ بانكسار جوبتر أو زيوس (أو زفس على تعبير جبرا)، وبانتصار بروميثيوس. ومن الواضح أن أسطورة بروميثيوس اليونانية قد زوّدت جبرا بنيوية أقام عليها بنية قصيدة سياسية معاصرة طرفاه صراع بين قوتين إحداهما تطلب الحياة وتمثل الثانية الموت من وجهة نظر الشاعر[١].

من الملاحظ أن استخدام جبرا للأسطورة يختلف عن الشعراء الآخرين؛ إذ إنّ بروميثيوس ههنا لا يعاني المعاقبة بل يقوم في وجه ربّ الأرباب،إنّه لا يموت والصقر الأسطوري لن يقدر عليه. الشاعر في هذه القصيدة استفاد منصفة المقاومة البروميثية، وربط بين صمود هذا البطل وعدم استسلامه لكبير الآلهة الأولمبية وبين مقاومة الشعب الجزائري أمام الاستعمار الفرنسي لتصوير مثابرة الشعب وبذل جهودهم للمقاومة من جهة وتصوير خيبة أمل الاحتلال من جهة آخر وعلى هذا النسق تسير القصيدة، حيث بروميثيوس الجزائر يقاوم ولايقنط ويبقى كالصخر تنكسر عليه مناقير الفولاذ والحديد، ومن البديهي ألا يقلّ التعبير هنا قوة وعنفاً عنه في القصائد الوطنية المباشرة، لكنه تعبير وُضع الآن في إطار أوسع من حيث الدلالة.

النتيجة:

انطلاقاً من النّصوص الشعرية المدروسة يمكن الوصول إلى بعض النتائج:

١- إنّ أسطورة بروميثيوس تحوّلت من مجرد القصّة إلى إحدى الهواجس الشعريّة الأساسيّة في حركة الشعر العربي المعاصر، حيث تمثّل إحدى الأساطير المحوريّة الموظفّة بشكل أو بآخر في الشعر وأصبحت الاستفادة من إمكانيّات هذا التراث الأسطوري جزءاً لايتجزأ من مهمة الشاعر؛ فإنه لميستخدمها مجرّد نقل القصّة و لم يكن ردّ فعله تجاه هذه مقتصراً على وجهه التراثي، بل كان تحويلاً وخلقاً جديداً أسبغ عليها ما أراده الشّاعر لها من دلالات جديدة وأعطاها عادةً طابعاً رمزياً وبذلك أخرج القصيدة من غنائيتها وبها تمكّن من دمج الذاتي بالموضوعي للتعبير عن مواقفه المختلفة. ثمّ إنّه لميوظّفها للهروب من الواقع المعيش بل كثيراً ما يطابق بين الأسطورة وتجربته المعاصرة.

١- أنظر: عصفور، **نرجس و مرايا**، ص ٢٠٩ــ ٢١٢.

٢-والشعراء العرب المعاصرون ولو استغلوا عند استدعائهم التقنيات المختلفة -كالتناص والانزياح والقناع والمونولوج والديالوج وغيرها- لإثراء عملهم الفني وتخصيب نصوصهم الشعرية، غير أنّ توظيفهم يختلف بقدرٍما من شاعر إلى آخر؛ فأبوالقاسم الشابي في توظيفه لها يسلّط الضوء على جانب «التمرد البروميثي» ويستعظم المعاناة الإنسانيّة ويستنهض الجنس البشري نحو الحياة الفضلى؛ وإنّ قصيدته المدروسة تشهد على أنّه صاحب النزعة البروميثيّة المفعمة بروح التمرّد والتحدّي وصاحب الإيمان العميق بقوى الإنسان وجدارته. فالشابي -وإن ركّز على عنصر التمرّد البروميثي- لكنّ شعره جاء عكس توقع أصحاب النقد الأسطوري غير رمزيّ؛ كيف لا وإنّه صرّح باسم الأسطوره في العنوان وماقام بتحوير الشخصيّة في النصّ.

٣-هذا وإنّ بروميثيوس البياتيّ شخصيّة ملتزمة إلى حدّ كثير؛ فالشاعر يستغل هذه الأسطورة لتحدّي الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية السائدة على الوطن العربي وللتعبير عن أفكاره الثورية وعما يعتلج في صدره من مخاض سياسي واجتماعي يشهده الوطن،غير أنّه يجد في هذه الأسطورة دعماً يعبّر به عن نزعاته الاشتراكية ومواقفه إزاء قضايا الجماهير ومرتكزه على جانب «التفدية البروميثية» وإسعاده الناس، وقدحاول أن يمزج الثورة الاجتماعية والسياسية التي يدعو إليها بالتمرد المتافيزيقي. ويرى البياتي أنّ الشاعر هو الذي باستطاعته أن يلعب دور بروميثيوس وله دور رياديّ في العالم الجديد، فهو الوارث الحقيقي للمفدّي بروميثيوس، والنار التي يمكن تقديمها إلى البشر في عصرنا الراهن هي الشعر الحقيقي الذي يخدم الإنسان؛ فالذي لايلتزم بسعادة الإنسان فهو الخائن الأكبر.

٤-وأما المحصلة النهائيّة من استقراء شعر السيّاب تدعونا بالاعتقاد إلى أنّه قد ركّز على جانب «العذاب البروميثي»مازجاً بين بروميثيوس والمسيح وأيوب كالشخصيّات المعذبة، ثمّ أخذ يقوم في وجه الإله ويقدّم شكواه وتضرّعه من جبروت نظام الآلهة. فالعذاب هو المحور الذي تتركّز عليه عدسة الشاعر في استلهامه لبروميثيوس. ويمكننا أن نكشف بواسطة كيفيّة إحضار هذه الشخصيّة، حجم الهوّة بين الواقع المعيش والواقع المأمول عند شاعرنا السيّاب.

٥-وما يستوقفنا عند قراءة شعر بلند الحيدري هو أنّه لجأ على نحو ملحوظ إلى بروميثيوس للتعبير عن التيّار الوجودي والمتافيزيقي والأزمات النفسية دون النّظر إلى البعد الاجتماعي أو السياسي؛ فالشاعر ركّز بواسطة الأسطورة هذه على «الاغتراب الوجودي» وقدّم نفسه كالّذي يلوي على الأمور ويعاني الوحدة والصمت إزاء ما يجري في الوجود.

٦-وانطلاقاً من تقصّي نصوص جبرا إبراهيم جبرا الشعريّة يمكننا القول بأنّه ربط بين الأسطورة وثورة

الشعب الجزائري ضد الاستعمار الفرنسي فوجد في تمرّد بروميثيوس خير تمثيل في تصوير مقاومة الشعب الجزائري وعدم استسلامهم؛ لذلك هذا التوظيف يمكن أن يفسّر لنا التزام الشاعر تجاه الشعب المظلوم المقاوم؛ إذاً روح بروميثيوس جبرا أشدّ ما يكون تعطّشاً إلى المقاومة والحريّة. ولايفوتنا القول بأنّ الاستعمار الفرنسي معادل موضوعي للإله «زئوس».

وأخيراً يفرض على القارىء أن يأخذ هذه الإشارات بالاعتبار وألّا يتجاهل ملامح بروميثيوس المنتشرة بأشكال متنوّعة في النصوص الشعريّة المعاصرة وإلّا تبقى مفاهيم شعر الشعراء بين ملامح الإبهام وظلاله.

❖ قائمة المصادر والمراجع:

الكتب العربية:

١. ابوحاقة، أحمد. **الالتزام في الشعر العربي**.(ط١)، بيروت:دار العلم للملايين، ١٩٧٩.

٢. البياتي، عبدالوهاب. **ديوان عبدالوهاب البياتي**.(ط٤)، بيروت: دارالعودة، ١٩٩٠م.

٣. جبرا إبراهيم، جبرا. **المدار المغلق**.(ط١)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١م.

٤. ــــــــــ،ــــ. **الحرية والطوفان**.(ط١)، بيروت: دار مجلة شعر. د. ت.

٥. الجزائري، محمد. **تخصيب النص**.(ط١)، الأردن: مطابع الدستور التجارية. ٢٠٠٠م.

٦. الحيدري، بلند. **ديوان بلند الحيدري**.(ط٢)، بيروت: دار العودة ، ١٩٨٠م.

٧. داود، أنس. **الأسطورة في الشعر العربي الحديث**.(ط١)،المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع. د. ت.

٨. رزق، خليل. **شعر عبدالوهاب البياتي في دراسة أسلوبية**.(ط١)، بيروت: مؤسسة الأشرف، ١٩٩٥م.

٩. السياب، بدر شاكر. **ديوان بدر شاكر السياب**.(ط٣)، بيروت: دار العودة، ١٩٨٩م.

١٠. الشابي، أبوالقاسم. **ديوان أبي القاسم الشابي**.(ط١)، بيروت: دار العودة، ١٩٨٨م.

١١. طنوس، جان. **ابوالقاسم الشابي: ملامح الموت والحياة في شخصية الشابي وشعره**.(ط١)، منشورات دار علاءالدين. د. ت.

١٢. عباس، إحسان. **بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره**.(ط١)، بيروت: دار الثقافة، ١٩٨٣م.

١٣. عصفور، محمد. **نرجس ومرايا (دراسة لكتابات جبرا إبراهيم جبرا الإبداعية)**.(ط١)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٩م.

١٤. علي، عبدالرضا. **دراسات في الشعر العربي المعاصر**.(ط١)،بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. د.ت.

١٥. عوض، ريتا. **أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث**.(ط١)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٤م.

١٦. ــــــ، ــــ.**ابوالقاسم الشابي**.(ط١)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. د.ت.

١٧. فوزي، ناهدة. **عبدالوهاب البياتي حياته وشعره**.(ط١)، تهران: ثارالله، ١٣٨٢.

١٨. الموسى، خليل. **الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر**.(ط١)، دمشق: مطبعة الجمهورية، ١٩٩١م.

١٩. الورقي، سعيد. **لغة الشعر العربي الحديث**.(ط١)، بيروت، دار النهضة العربية: ١٩٨٤م.

الكتب الفارسية

٢٠. اسميت، ژوئل. **فرهنگ اساطير يونان و روم**.(ج١)، برگردان شهلا برادران و خسرو شاهی. تهران: روزبهان، ١٣٨٣.

٢١. كندی. مايك ديكسون. **دانشنامه اساطير يونان و روم**.(ج١)،برگردان رقيه بهزادی.تهران:طهوري،١٣٨٥.

٢٢. گرانت، مايكل و هيزل، جان. **فرهنگ اساطير كلاسيک**.(ج١)،ترجمه رضا رضايي. تهران: ١٣٨٤، ماهي.

٢٣. گريمال. پير. **فرهنگ اساطير يونان و رم**. برگردان احمد بهمنش. تهران: دانشگاه تهران، بی‌تا.

المجلات:

٢٤. الحلبي، أحمد طعمة. **التناص مع التراث الشعبي في شعر البياتي**. المعرفة، العدد ٥٢٣. ١٤٢٨.

٢٥. السحرتي، مصطفي عبداللطيف. **أبوالقاسم الشابي الرجل والشاعر**. المجلة. العدد ٣٠. ١٣٧٨.

٢٦. شمس آبادي، حسين. جهان بين، محمد. **جبرا والقصة القصيرة**. دراسات الأدب المعاصر. العدد ٨. ١٣٨٩.

٢٧. الصيفي، عزيزة عبدالفتاح. **التجديد الشعري في قصيدة الجبار لأبي قاسم الشابي: قراءة بلاغية ونقدية**. العقيق. العدد ٤٥ و١٤٢٣,٤٦.

٢٨. المسلمي، عبدالله حسن. **دراسة في مسرحية بروميثيوس في الأغلال لأيسخيلوس أو مشكلة العدالة**. حوليات كلية الأداب جامعة عين الشمس. المجلد ١٤٠، ١٩٧٤م.

٢٩. ناظميان، رضا. **بررسي تحليلي مفهوم منجي «نجات بخش» در شعر اخوان ثالث، البياتي و نزار قباني**، لسان مبين، شماره ٢.اسفند ٨٩.

٣٠. الوافي سامي، أ. **قراءة الشعر وانفتاح أفق الدلالة، قصيدة لعنة بروميثيوس لجبرا إبراهيم جبرا نموذجاً**. جامعة بسكرة، مجلة قراءات. عدد ٢٠١١. د. ت.

٣١. الورقي، سعيد ، **الأسطورة وأثرها في الشعر العربي الحديث**. الكاتب. العدد ٢٠٠. ١٩٧٧م.

الرّسائل الجامعيّة

٣٢. عبدالجواد، إبراهيم. إعداد هشام حمد الكساسبة. **ظواهر أسلوبية في شعر بلند الحيدري**. رسالة الماجستير. جامعة مؤتة، ٢٠٠٦م.

٣٣. مهدي رضوي الموسوي، سلام. **تجليات الحداثة في شعر بلند الحيدري** (أطروحة دكتوراه). جامعة بصرة. ١٤٣١.